

ХИЛАНДАРСКИ ЗБОРНИК 4

ХИЛАНДАРСКИ ЗБОРНИК

ACADÉMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COMITÉ DE CHILANDAR

RECUEIL DE CHILANDAR

4

DIRECTEUR | SVETOZAR RADOJČIĆ

BEOGRAD 1978

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ХИЛАНДАРСКИ ОДБОР

ХИЛАНДАРСКИ ЗБОРНИК

4

УРЕДНИК СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

БЕОГРАД 1978

АМБЛЕМ: РЕЉЕФ НА КАМЕНОЈ ПЛОЧИ,
ГЛАВНА ЦРКВА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА
ПРИПРАТА КНЕЗА ЛАЗАРА, XIV ВЕК



МАНАСТИРИ ХИЛАНДАР И МИЛЕЈЕ

МИРЈАНА ЖИВОЈИНОВИЋ

Постанак српског манастира Хиландара, уско везан са последњим годинама живота Стефана Немање и проблемом датума његове смрти, одавно је био предмет научних истраживања. И у најновије време појавиле су се две одличне расправе професора др Фрање Баришића и др Реље Новаковића, који, веома детаљном анализом свих података директно или индиректно везаних за смрт Немањину, још више осветљавају овај, првенствено хронолошки проблем[1]. Предмет нашег излагања је животни пут Хиландара пре него што је обновљен и претворен у српски манастир, и околних манастира који су се, као и сам Хиландар, налазили на подручју Милеја, те су доживљавали сличне судбине. Питањем постанка тог првобитног Хиландара већ се позабавио Д. Анастасијевић[2]. Међутим, захваљујући богатијој изворној грађи којом сада располажемо, у могућности смо да употпунимо ранија знања и да дођемо до неких нових резултата.

Манастир Хиландар, на чијим су темељима Сава и Немања (у монаштву Симеон) последњих година XII века подигли српски манастир, постојао је пре тога већ готово два века као грчки манастир. Његово раније постојање спомиње се у златопечатном сигилију од јуна 1199. године, којим цар Алексије III уступа Хиландару опустели манастир Зиг и даје право да држи лађу

1 Ф. Баришић, *Хронолошки проблеми око године Немањине смрти*, Хиландарски зборник 2 (1971) 31—58, расправљајући о овом сложеном проблему даје сву досадашњу обимну литературу о њему; Р. Новаковић, *Четири хронолошка питања из Немањина живота*, Хил. зборник, 2, 19—30.

2 Д. Анастасијевић, *Првобитни постанак имена и манастира Хиландар*, Београд—Земун 1927, 1—16.

од хиљаду мерица. Причајући ток ранијих догађаја, ова повеља спомиње да је Сава замолио од цара „од давнина основани манастир, који се зове Хиландар, а који је стигао до пропасти" (ἔκπαλαι ἱδρυμένην μονὴν καὶ τοῦ Χελανταρίου ἐπονομαζομένην, εἰς ἀφανισμὸν δὲ καταντήσασαν)[3].

Да је манастир Хиландар доиста постојао „од давнина", потврђује потпис његовог игумана Евстатија ὁ Χελανταρίου на протатском акту од априла 1015. године[4]. Евстатијев потпис се налази на средини низа бројних потписника овог документа. Испред њега потписали су се игумани познатих манастира: Велике Лавре, Ставроникиге, Есфигмена, Филотеја и представници неких мање познатих манастира или келија. Овај податак по себи је довољан да докаже да је манастир, чији игуман 1015. године учествује у раду протата, имајући при томе и своје место у хијерархијској лествици игумана, морао настати известан број година, можда чак и једну или две деценије пре тога. Ово потврђује већ раније изнету хипотезу о настанку Хиландара крајем X века, дакле у време када су настајали велики светогорски манастири као Велика Лавра, Ивирон и други. Тада је Георгије Хеландарис, пошто је известно време провео као монах на Светој Гори, попут других оснивача подигао свој манастир, који је по њему добио назив Хиландар[5]. То се морало догодити после 985. године када се у уговору између протата на челу са протом Томом и Јована Ивирског, игумана Климентовог манастира, будући оснивач Хиландара спомиње само као Георгије Хеландарис[6]. Овај документ прича догађаје који су се десили пре 980. године када је манастир Јована Колова путем замене прешао у својину Климентовог манастира[7]. Десило се, наиме, да је игуман манастира Јована Колова забранио Светогорцима да одседају у његовом манастиру приликом њиховог одласка у Јерисо. Светогорци су се без успеха обраћали најпре цару Јовану Цимискију (969—976), па затим два пута Василију II (976—1025) са молбом да им се преда манастир Јована Колова. Други пут, дакле између 976. и 980. године, писмену молбу Светогораца поднео је Георгије Хеландарис: Ὡς δὲ καὶ πάλιν μετὰ τοῦτο ἐγράψαμεν διὰ Γεωργίου τοῦ λεγομένου Χελανδάρη. Он је, очигледно, био угледна личност чим је за протат обављао овако важну мисију.

Пошто је настао крајем X века, манастир Хиландар је до краја седме деценије XII века, докле можемо пратити његово постојање као грчког манастира,

3 *Actes de Chilandar*, *Première partie*: *Actes grecs* (даље: *Chil.* I), publiés par L. Petit, Виз. Временник 17 (1911), Приложение, бр. 5, 11—14.

4 F. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges* (даље: *Schatzk.*), München 1948, №. 103, 48.

5 Надимак Χελανδάριος или Χελανδάρις у преводу значи „Лађаревић". Први је F. W. Hasluck, *Athos and its Monasteries*, London 1924, 141, n. 1, назив Хиландар повезао са Георгијем Хеландарисом. Д. Анастасијевић, н.д., је то прихватио, а изнео је и различите легенде везане за постанак имена Хиландар.

6 K. Lake, *The Early Days of Monasticism on Mount Athos*, Oxford 1909, 105, преузео је овај документ од Г. Смирнакиса, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, Атина 1903, 37. Објавио га је и А. Лавриот, *Афонские грамоты*, Византийский Временник 5 [1898], 489 сл., који је прочитао Χελανδᾶος, за разлику од Смирнакисовог читања: Χελανδάρη.

7 Део акта о овој замени објавио је K. Lake, op.cit., 103, према П. Успенском, *История Афона* III/I, Киев 1877, 333.

прешао, попут многих других, цео животни пут настанка и развоја, успона и пропадања, које је било изазвано различитим узроцима.

Следећи податак (после 1015) о манастиру Хиландару је из јануара 1076. године. Тада је издан протатски акт који је писао Нићифор, монах манастира Хиландара[8]. После тога опет за више од пола века ништа се не зна о овом манастиру. Тек јуна 1141. године међу потписницима протатског акта о претварању манастира Калика у метох Филотеја налази се и монах Хиландара Симеон, који има функцију економа Свете Горе[9]. Потписао се одмах после прота и игумана манастира Дохијара. Свакако је било у интересу манастира Хиландара да вршење овако значајне дужности буде поверено његовом монаху.

Манастир Хиландар је, како је већ споменуто, још постојао и крајем седме деценије XII века, што доказује потпис његовог игумана Герасима на протатском акту од августа 1169. године о предаји манастира Солунца руским монасима[10]. Испред игумана Герасима потписали су се не само представници највећих и најпознатијих манастира, као Велике Лавре, Ивирона, Ватопеда, Амалфијског, Каракале, Ксиропотама и Филотеја него и неких обитељи, као Доротеја, кир Атанасија, Ксирокастра или Скорпија, што указује да у том добу Хиландар није имао онај високи положај у хијерархијској лествици светогорских установа, који ће стећи касније као српски манастир. После Герасима потписало се једанаест представника још мањих и мање значајних манастира, од којих су се неки, као Кутлумуш и Зограф, касније уздигли, док се другима изгубио траг и већином су постали метоси већих манастира.

Пре него што пређемо на догађаје који су задесили Хиландар после 1169. године упознаћемо се са његовим, по нашем мишљењу, првим суседом у XI веку: манастиром Милеја (τῶν Μηλεῶν). Протатски акт из 1198. јасно наводи да је Ватопед добио, Савином интервенцијом код Алексија III, уз манастир Хиландар и мале манастире (светилишта — σεμνεῖα) који су се, као и сам Хиландар, налазили у подручју које се звало Милеја (τήν τε μονὴν τοῦ Χελανταρίου, τὴν οὖσαν καὶ διακειμένην ἐν τῇ τοποθεσίᾳ τῶν Μηλεῶν, καὶ τὰ λοιπὰ σεμνεῖα τὰ ἐν τῇ τοιαύτῃ τοποθεσίᾳ καὶ αὐτὰ διακείμενα)[11]. Ови мали манастири су током XI века вероватно улазили у састав истоименог манастира

8 Vl. Mošin et A. Sovre, *Supplementa ad acta graeca Chilandarii* (даље: *Supplementa Chil.*), Ljubljana 1948, №. 1, 44. Овај докуменат је издао и превео већ Д. Анастасијевић, *Неколики неиздати грчки текстови*, Старинар XII (1937), 3—6.

9 *Actes de Lavra*, I, ed. P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos (даље: *Lavra* I), Paris 1970, № 61, 49. Дужност економа Свете Горе била је веома значајна. Природа његовог посла: управљање добрима протата и брига за одржавање реда на Светој Гори уврштавала га је не само међу протове функционере, него и саме чланове протата. О постављању економа Свете Горе и његовим обавезама говори типик цара Јована Цимискија. Cf. Ph. Meyer, *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster*, Leipzig 1894, 148, 17—30 и 149, 17—23.

10 *Акты Русского на Св. Афоне монастыря св. великомуч. Пантелеймона*, Киев 1873, бр. 7, стр. 76 (даље: *Ross.*).

11 *Chil.* I, 3, 6—8.

— „лавре" Милеја.[12] Један од њих је био и онај старца Лаврентија Паксимаде који се спомиње као његов ктитор[13]. Овај манастир се налазио на гребену предела Милеја (ἡ οὖσα ἐν τῷ ῥάχωνι τῆς τοποθεσίας Μηλεῶν) и у другој половини XI века „остао је незаштићен, пуст и до крајности опустео, и сасвим и потпуно уништен и угашен, тако да нема ни човека који би могао становати у њему"[14]. Због тога га је протат, јануара 1076. уступио монаху Неофиту, игуману манастира Св. Константина који се „налази у лаври Милеја и зове се Зевитов" (τῆς οὔσης καὶ διακειμένης ἐν τῇ λαύρᾳ τῶν Μηλεῶν καὶ τοῦ Ζεβήτου ἐπιλεγομένης)[15].

Манастир, одн. лавра Милеја, који се налазио у истоименом подручју Милеја, у XI веку није био идентичан са манастиром Хиландаром. О томе сведочи потпис монаха Илије, игумана Милеја (τõν Μιλέον) на протатском акту из априла 1015. године.[16] Запажа се да се његов потпис налази релативно високо међу бројним потписницима овог документа, после игумана: Велике Лавре, Ставрониките, Есфигмена, Филотеја, и Саравара. Видели смо да је исти документ потписао и игуман Хиландара Евстатије, као и да је место његовог потписа било на нижем рангу. Присуство игумана оба манастира (Милеја и Хиландара) најбоље показује да су у питању два манастира. Међутим, после јануара 1076. године манастиру Милеја се губи траг. Највероватније ће бити да се он, негде после тога датума, можда и током прве половине XII века, сјединио са Хиландаром, тако да се оба у време подизања Хиландара као српског манастира спомињу као манастири Богородице и чак се и идентификују. Тако, док Немања у својој повељи Хиландару (друга половина 1198) каже: „... нађох манастир који је некада био, звани Хиландар, Ваведења свете и преславне владичице наше Богородице..."[17], у хиландарској повељи Стефана Првовенчаног (29. септембра 1199. или 1200) спомиње се да је Немања „нашао манастир који је некада био, звани Милеја, Ваведења свете и преславне владичице Богородице..."[18]. Ово идентификовање мана-

12 Термин „лавра" од времена Атанасија, оснивача Велике Лавре, добија нови значај и употребљава се за ознаку манастира у коме монаси живе заједно. Cf. Ph. Meyer, op.cit. 28, n. 1. Тако се Климентов манастир спомиње, децембра 984. године, као лавра звана τοῦ Κλήμη: Dölger, *Schatzk.* 108, 7. Тај термин је још био у употреби и када је Климентов манастир постао Ивирон. Сам предводник манастира Евтимије га спомиње, априла 1012, као „наша лавра" (ἡ καθ' ἡμᾶς λαύρα): *Lavra* I, app. VI, 16 и 18—19.

13 Mošin—Sovre, *Supplementa Chil.* 1, 36.

14 Ibid., 1, 11—17.

15 Ibid., 1, 9—10.

16 Dölger, *Schatzk.* 103, 45.

17 До овог датирања Немањине повеље дошао је Ф. Баришић, н.д. 48, и тиме изменио закључак последњег издавача ове повеље Вл. Ћоровића, *Списи св. Саве*, Београд—Ср. Карловци, 1928, стр. 3, 8—9, који је ставља у 1199. годину (увод IV). И *Житије Стевана Немање од Стевана Првовенчаног* (изд. Вл. Ћоровић, Светосавски зборник 2, Београд 1939, стр. 43, 3—5) наводи: „пусто место усред Свете Горе, Ваведења пресвете Богородице, звано Хиландар".

18 Овакво датирање ове повеље утврђује Ф. Баришић, н.д. 48—49, одбацујући мишљење својих претходника који су се бавили овим проблемом. Користили смо издање *Actes de Chilandar*, *Deuxième partie*: *Actes slaves*, ed. Korablev (даље: *Chil.* II), Виз. Временник 19 (1912), Приложение, бр. 2, 106—108. И *Житије Стевана Немање од св. Саве* (изд. Вл. Ћоровић, *Списи св. Саве*, стр. 165, 11—13) прича да Немања: „нађе некадашњи манастир звани Милеје, Ваведења свете и преславне владичице Богородице".

стира Хиландара и Милеја потврђује мишљење о њиховом сједињавању. У исто време крајем XII века Светогорци су јасно разликовали Хиландар од манастирских установа Милеја. Као што смо то видели у протатском акту из 1198, тако и у хрисовуљи цара Алексија III (јуна 1198), на основу које је манастир Хиландар постао слободан и једино под управом Саве и Немање, јасно се разликују манастир Хиландар и Милејска светилишта (τήν τε μονὴν τοῦ Χελανταρίου καὶ τὰ κατὰ τὴν τοποθεσίαν τῶν Μηλεῶν σεμνεῖα)[19].

Чињеница да су Хиландар и Милеје, и поред сједињавања крајем XII века, били два посебна манастирска појма природан је резултат тока догађаја последњих деценија XII века. Наиме, ови манастири су, као и многи други, доживели потпуно разарање и пустошење од напада разбојника, који су посебно учестали током друге половине XII века[20]. Тако Житија св. Саве причају да су морски разбојници напали и опустошили манастире Каракалу и Ксиропотам у време када је Хиландар постао српски манастир, и када је Немања већ умро[21]. Сасвим је очигледно да читаво подручје Милеја није остало поштеђено од тих напада и да је можда у питању било и неколико навала које су довеле до рушења и потпуне пустоши тамошњих манастира. Ипак је претерано и далеко од истине када се каже да је Хиландар био тако порушен да „камен на камену није остао", како то сликовито наводе повеље Немање и Стефана Првовенчаног[22]. Да се претеривало у оваквим изјавама види се и по причању Теодосија. Он најпре износи да је Сава „дошао у опустели Хиландар, где не нађе ништа сем цркве, па и то разорено", и наставља „и одмах га опаса зидом, и подиже трпезарију из основа, и сазида довољно ћелија браћи, и цркву обнови..."[23]. Дакле, црква није била сасвим уништена, што потврђује и Доментијан: „прво обнови цркву на истом месту где је црква била од првих дана и где је и данас"[24]. О постојању остатака бившег манастира Хиландара сведочи оно што каже Немања у већ споменутој својој повељи: „И делове његове срушене потражих и обнових".[25] И у царевој хрисовуљи од јуна 1198. године каже се да су манастир Хиландар, манастири и светилишта у Милејама стигли до пропасти (τὸ καὶ τὰ εἰς ἀφανισμὸν δηλαδὴ κατηντηκότα μοναστήριά τε καὶ σεμνεῖα) у тој мери да Сава и

19 *Chil.* I, 4, 47—48, 50—51 и 62—63. Ово је оснивачка повеља манастира Хиландара и због тога је од велике вредности. До скора се сматрало да је она позната и објављена само према препису из XIV века. Међутим, Ф. Баришић, н.д. 37, нап. 12, утврдио је да је у питању оригинал и тиме тај документ постаје још драгоценији.

20 Напади „безбожних гусара, који су такорећи свакодневно пустошили манастире Св. Горе и хиљаде невоља чинили њиховим монасима", како се каже у протатском акту из октобра 1153. године (*Lavra* I, 62, 15—17) били су доминирајућа опасност за светогорске монахе. Многи манастири пролазили су кроз фазе стагнирања и привременог опадања, а неки су тада и дефинитивно престали да постоје, као манастири Светих Омологита, Св. Николе, Калика, Зиг, Исихаста или Халда и други.

21 *Живот св. Саве и св. Симеуна*, написао Доментијан, изд. Ђ. Даничић, Биоград 1865, 183—184; *Животи св. Саве и св. Симеона*, прев. Л. Мирковић, Београд 1938, 83—84. Код Теодосија (*Живот св. Саве*, изд. Ђ. Даничић, Биоград, 1860, 65—66; *Старе српске биографије*, превео и објаснио М. Башић, Београд 1924, 131—132) за Ксиропотам се каже да „запусте и паде у крајњу порушеност".

22 Ћоровић, *Списи св. Саве*, 3, 10—11; *Chil.* II, 2, 108—109.

23 Теодосије, изд. Даничић 50, прев. Башић 119.

24 Доментијан, изд. Даничић 165, прев. Мирковић 67.

25 Ћоровић, н.д. 3, 14.

Немања добијају од цара те манастире „да их о властитом трошку обнове, или боље рећи изнова сазидају и васпоставе у манастир“[26].

Пропадање манастира у Милејама морало се десити после августа 1169, када се последњи пут спомиње игуман Хиландара Герасим, а пре 1197. године, када Сава и Немања, који је стигао у Ватопед 2. новембра те године, показују спремност да обнове Хиландар за манастир Ватопед. У томе временском размаку ови манастири су потпали под директну надлежност протата, као што се то уопште дешавало манастирима и келијама које више нису могле самостално да опстану[27]. Протат је тада располагао тим манастирским установама и веома често их уступао имућнијим манастирима уз обавезу да их ови обнове, односно да побољшају њихово бедно стање[28]. Дакле, по тој светогорској традицији и праву протата у располагању материјалним добрима Свете Горе, и за прелазак манастира Хиландара и милејских светилишта под управу Саве и Немање потребна је била сагласност ове највише светогорске власти.

За разлику од даровања цара који је, удовољавајући жељи протата и српских монаха, дао Немањи и Сави одједном манастир Хиландар са милејским светилиштима и осталим келијама у подручју манастира, протат је Сави уступао сваки манастирски објекат посебно. Тако, када игуман Ватопеда није пристао да уступи Сави „опустело месташце да створи ћелијицу“, Сава се обратио игуманима у Кареји. Ови су обећали да му уступе место које сам изабере, а то је био Хиландар[29]. Према Доментијановом причању излази да је Сава, пошто је већ примио Хиландар и почео га обнављати, добио од протата и мале манастире у Милејама: „испроси у прота и свију Светогораца Милеје и то постаде Хиландар“[30]. Аналогно томе Сава је, када је цар јуна 1199. године својим златопечатним сигилијем даровао Хиландару опустели манастир Зиг[31], отишао игуманима у Кареју да би добио њихов пристанак: „... и даде им цареву заповед и узе од њих Зиг царски манастир и приложи га ка Светој Богородици Хиландарској“[32].

Поред наведеног Сава је од протата добио још и манастире Светих исповедника (τῶν ἁγίων Ὁμολογητῶν) и Св. Николе (τοῦ ἁγίου Νικολάου) у Милејама.[33]

26 *Chil.* I, 4, 17—18 и 28—31. Да је манастир Хиландар дошао до пропасти спомиње се и у златопечатном сигилију цара Алексија III од јуна 1199. године (*Chil.* I, 5, 15).

27 Ову надлежност протата потврдио је цар Алексије III својим златопечатним писмом (χρυσοβούλλου γραφῆς... προσούσης) проту, које је према Ф. Баришићу, н.д. 43, издато између 1195. и 1197. године. Писмо није сачувано, а о њему се сазнаје из цареве хрисовуље за Хиландар од јуна 1198 (*Chil.* I, 4, 83—85).

28 Уп. М. Живојиновић, *Светогорске келије и пиргови у средњем веку*, Београд 1972, 29 сл.

29 Доментијан, изд. Даничић 163, прев. Мирковић 65.

30 Доментијан, изд. Даничић 165, прев. Мирковић 67.

31 *Chil.* I, 5.

32 Доментијан, изд. Даничић 167, прев. Мирковић 69.

33 Доментијан (изд. Даничић 167—168, прев. Мирковић 70) наводи само манастир Светих Исповедника, а Теодосије (изд. Даничић 51) каже: „Испроси у прота запустеле ћелије, маслињаке и виногради, које беху у околини Хиландара, а са њима и Св. Георгија Омологита и Св. Николу у Милејама“.

Оба ова манастира су настала вероватно почетком XI века и према потписима њихових игумана на протатским актима, њихово се постојање може пратити до почетка XII века.[34] Тешко је казати да ли су они припали Хиландару још пре 1169. године, или их је тек Сава добио од протата.[35]

Природно је што је манастир који је постојао готово два века стекао не само одређени углед и положај међу осталим светогорским манастирима него такође и извесна имања. О томе изричито говоре и наши извори. Доментијан наводи да је Сава, када се вратио из Цариграда куда је ишао по потребама манастира Ватопеда, саопштио ватопедском игуману да му је цар даровао Хиландар „са свим метосима".[36] Теодосије то спомиње два пута. Најпре, за време док је Сава још боравио у Цариграду каже да „им (Сави и Немањи) цар даде Хиландар са свим подручјем"; затим то опет потврђује после Савиног повратка у Ватопед кроз његово причање да „им је Хиландар дарован од цара са свим имањем".[37] Да је првобитни Хиландар уживао одређена имовинска права потврђује и царска хрисовуља од јуна 1198. године. Цар наводи, наиме, да ће под манастиром који ће подићи Сава и Немања бити и „сва (имовинска) права која од давнина припадају манастиру Хиландару и светилиштима у Милејама..." (πάντων τῶν ἔκπαλαι ἀπονενεμημένων δικαίων τῇ τε μονῇ τοῦ Χελανταρίου καὶ τοῖς ἐν τῇ τοποθεσίᾳ τῶν Μηλεῶν σεμνείοις...).[38]

Међутим, пошто се посебно не именује ни једно од имања, односно метоха које је Хиландар уживао до 1169. године, о њима се ништа ближе не зна. Можда се та имања углавном односе на околину Хиландара која је током XI и XII века представљала један релативно јак и густо насељен монашки центар. Доментијанова тврдња да Сава „сложив заједно до четрнаест манастира, назва га Хиландар" чак ако је и претерана указује да се у подручју Милеја налазило више манастира и келија, које је Сава окупио око обновљеног Хиландара.[39] Пошто су све те манастирске установе крајем XII века пропале и опустеле, постале су метоси Хиландара у међусобно једнаком положају. То потврђује и царева одредба (јуна 1199) у погледу поседовања манастира Зига, који се, додуше, налазио изван подручја Милеја, али је постао метох једнак осталим. Цар је одредио да ће „ово место (Зиг) поседовати Хиландар, као што поседује и место Милеје" (ὥστε κατέχεσθαι καὶ τὸ τοιοῦτον τόπιον παρὰ τῆς μονῆς τοῦ Χελανταρίου, καθὼς ἡ τοποθεσία τῶν Μηλεῶν κατέχεσθαι παρὰ ταύτης

34 Тако су као игумани Св. Омологита познати монаси: Нифон (септ. — август 1019?), Лав (1030), Јаков (1049) и Георгије (септ. 1108?): *Lavra* I, 23, 29; app. VI, 24 (овај документ издавачи аката Лавре сматрају фалсификатом); *Actes de Zographou. Actes grecs, publiés par W. Regel, E. Kurtz et B. Korablev,* Виз. Временник 13 (1903), Приложение, 3, 10—11 и 48—49; *Lavra* I, 57, 71. Игумани манастира Св. Николе били су следећи монаси: Козма Торнарис (фебруар 1016. и мај 1017), Теодул (фебруар 1024. и фебруар 1030), Давид (1034), Конон (1071) и Мелетије (септ. 1108?): *Lavra* I, 19, 34; 21, 3—4, 19, 40; 25, 51; *Ross.* 1, стр. 4; 2, стр. 14; 5, стр. 42 и 46; *Lavra* I, 57, 74.

35 Сава није само „испросио" Свете Омологите, него је за тај манастир приложио протату дар (благословење) „златом, рухом и коњима" (Доментијан, изд. Даничић 168, прев. Мирковић 170).

36 Доментијан, изд. Даничић 161, прев. Мирковић 64.

37 Теодосије, изд. Даничић 47 и 48, прев. Башић 115 и 116.

38 *Chil.* I, 4, 61—66.

39 Доментијан, изд. Даничић 168, прев. Мирковић 70.

διώρισται).[40] Сасвим је јасно да се овде под „местом" подразумевају манастири Зиг, односно Милеја, који се налазе на дотичним подручјима.

Место Милеје, као посед манастира Хиландара, било је, вероватно током XIII века, предмет спора између монаха овог манастира и Ватопеђана. О томе се сазнаје из данас изгубљених докумената: судског акта протоасикрита[41] и цареве наредбе за решење тога спора (сѫдьбина протосиньгритова сь ѡриз'момь царевѣмь ѡ Милеи с Ватопегиани)[42].

Интересантно је напоменути да је термин Милеја током времена ишчезао, док се Зиг или Св. Омологити, као метоси Хиландара, спомињу у документима још у XIV веку[43]. Последњи пут се јавља јануара 1299. године, у хрисовуљи цара Андроника II (1282—1328) којом потврђује имања манастира Хиландара. Набрајајући поседе овог манастира на Светој Гори хрисовуља наводи: „место тако некако звано Милеје (τὴν τοποθεσίαν τὴν οὕτω πως ἐπιλεγομένην τῶν Μηλεῶν) са светилиштима на њему и маслињаком и виноградом званим Каракала и осталим правима његовим", тј. манастира Хиландара.[44]

40 *Chil.* I, 5, 46—49 и 41—42, где уместо τοποθεσία стоји τὸ τῶν Μηλεῶν, тј. τόπιον.

41 Πρωτοασηκρήτης (πρωτασηκρῆτις) је први међу чиновницима царске канцеларије. О месту протоасикрита међу царским достојанственицима в. J. B. Bury, *The Imperial Administrative System in the Ninth Century, with a Revised Text of the Kletorologion of Philotheos*, London 1911, 137, 24 и 138, 24; такође и Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, éd. J. Verpaux, Paris 1966: индекс. За протоасикрита cf. F. Dölger, *Der Kodikellos des Christodulos von Palermo. Ein bisher unbekannter Typus der byzantinischen Kaiserkunde*, Archiv f. Urkf. 11 (1929), 54—56.

42 Ови документи у грчком оригиналу и српском преводу постојали су још у XIV веку у Хиландару, те их и спомиње инвентар хиландарских докумената из тога времена, éd. A. Solovjev, *Un inventaire de documents byzantins de Chilandar*, Seminarium Kondakovianum X (Praha 1938), 31—47.

43 Зиг: маја 1326. и маја 1338 (*Chil.* I, 110, 4; 128, 15), а у светогорској терминологији сачувао се и до данас. Метох Омологита (τοῦ Ὁμολογητοῦ) спомиње типик патријарха Антонија, маја 1394. године, приликом набрајања обавезних давања манастира Хиландара (Mayer, *Haupturk.* 202, 3).

44 *Chil.* I, 13, 51—53.

Le monastère grec de Chilandar, situé sur le territoire des Miléa existait presque pendant deux siècles avant l'arrivée des ktitors serbes. La première donnée se rapportant à ce Chilandar grec est offerte par la signature de son higoumène Evstathios sur un acte du protat du mois d' avril 1015. Elle confirme l' hypothèse que Georgios Chelandaris, moine athonite distingué et homme jouissant de la confiance auprès du protat, a fondé Chilandar approximativement après 985. La mention suivante (postérieure à l' an 1015) du monastère de Chilandar date du mois de janvier 1076, lorsque fut émis l'acte du protat, écrit par Nicéphore, moine de Chilandar. Après cela, ce n' est que du mois de juin 1141 qu'on connaît une mention du moine de Chilandar Siméon, économe du Mont Athos. Le fait que l'exercice d'un office aussi important fut confié à un de ses moines était certainement d'un grand intérêt pour le monastère de Chilandar. La dernière mention de ce monastère date du mois d'août 1169.

A notre avis, au cours du XI[e] siècle le voisin le plus proche de Chilandar original était le monastère des Miléa (τῶν Μηλεῶν). Ce monastère, ou plutôt la laure des Miléa, qui se trovait sur le territoire homonyme sur lequel était aussi situé Chilandar, a été fondé également vers la fin du X[e] ou au commencement du XI[e] siècle. Ce fait est attesté par la signature de son higoumène Elie qui, de même que l'higoumène de Chilandar Evstathios, a pris part aux délibérations d'affaires du protat au mois d'avril 1015. Il paraît qu'au cours du XI[e] siècle, plusieurs monastères constituaient la communauté monastique des Miléa. Un de ces monastères était celui du γέροντος Laurentios Paximada qui apparaît comme son fondateur. Dans la seconde moitié du XI[e] siècle ce monastère de Paximada était entièrement en ruines et dans un état d'abandon. Pour cette raison le protat le céda, en janvier 1076, au moine Néophyte, higoumène du monastère de Saint-Constantin qui „se trouve dans la laure des Miléa et s'appelle Zevitos". Après cela disparaît toute trace du monastère des Miléa. Il s'est uni, selon toute probabilité, après 1076, peut-être même au cours des premières décennies du XII[e] siècle, à Chilandar, de sorte que l'un et l'autre sont mentionnés, au temps de la construction de Chilandar serbe, comme monastères de la Vierge et sont même identifiés dans les documents serbes. En même temps, vers la fin du XII[e] siècle, les moines de l'Athos distinguaient nettement, sur le territoire des Miléa, le monastère de Chilandar et les petits monastères (sanctuaires — σεμνεῖα) des Miléa. Le fait que Chilandar et Miléa, malgré leur union, restaient pour les contemporains deux notions différentes, s'explique comme un résultat naturel des événements qui se sont produits dans les dernières décennies du XII[e] siècle. Ces monastères, notamment, comme nombreux autres, ont subi d'effroyables dévastations et destructions par suite des attaques des brigands „impies", lesquelles devenaient fréquentes particulièrement au cours de la seconde moitié du XII[e] siècle. Et pourtant, Chilandar ne fut pas entièrement détruit. Lorsque Sava se mit à le renouveler, l'église principale ne devait être que restaurée sur son ancien emplacement. Sur les fondations de l'ancien monastère grec Sava et Nemanja (Siméon en habit monastique) avaient fait construire le monastère serbe, dans les dernières années du XII[e] siècle.

Le dépérissement des monastères grecs a dû avoir lieu après le mois d'août 1169, lorsqu' on mentionne l'higoumène de Chilandar Gérasimos, et avant l'année 1197

lorsque Sava et Nemanja se sont montrés prêts à restaurer Chilandar. Dans cet intervalle de temps, ces monastères grecs ayant été ruinés et abandonés, ont été soumis à la juridiction directe du protat qui, outre l'autorisation de la part de l'empereur pour la construction du monastère serbe, donnait également son consentement. Ainsi le protat accorda à Sava les monastères des Miléa, des Saints-Homologètes et de Saint-Nicolas. De l'autre côté, l'empereur fit don à Sava de Chilandar et des sanctuaires des Miléa „avec tous les droits (de propriété) leur appartenant depuis les temps immémoriaux", lesquels se rapportent, selon toute probabilité, aux terres des environs de ces monastères. Tous ceci montre que les environs de Chilandar, c. à d. le territoire qui était nommé Miléa, était au cours du XI^e^ et de la première moitié du XII^e^ siècle, un puissant centre monastique, densement peuplé.

SAINT SAVA À TŬRNOVO EN 1235

IVAN DUJČEV

Après avoir démissionné comme chef de l'Eglise serbe autocéphale, saint Sava entreprit en automne de 1233 un long voyage de plus d'une année, dans le Proche-Orient.[1] Il visita alors la ville de Jérusalem où il rencontra le patriarche Athanase II, qui mourut, semble-t-il, peu de temps après. Ensuite saint Sava arriva à Alexandrie en Egypte, visita le patriarche (Nicolas: ca. 1210—1243), puis il se rendit chez les anachorètes du désert de la Thébaïde et dans les régions limitrophes de la Lybie et du Mont Sinaï. En continuant son voyage, le fondateur de l'Eglise autonome serbe arriva à Antioche et se présenta au patriarche (Syméon: ca. 1206-ca. 1235). Reprenant son chemin vers la Péninsule Balkanique, il ne se rendit pas, cette fois, à Nicée, la capitale de l'empereur Jean III Vatatzès (1222—1254), mais se dirigea vers Constantinople, dominée par les „Latins". Il y séjourna quelque temps dans le célèbre monastère de la Vierge Evergétissa[2], dont le typikon lui

1 Pour une information générale, avec des riches indications bibliographiques, v.: Ђ. Сп. Радојичић, *Сава*, in: Енциклопедија Југославије, VII, 1968, 145—147. I. Dujčev, *S. Saba, primo arcivescovo della Chiesa serba autonoma*, in: Bibliotheca Sanctorum, XI, 1968, coll. 522—529.

2 Sur ce monastère v. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. 3. Les églises et les monastères*, Paris 1969, 178—183, voir spécialement les rapports de saint Sava avec ce monastère, ibidem, p. 181: „Sabas, le fondateur du patriarcat serbe, eut des relations très étroites avec l'Evergétis. On sait qu'il y vint à plusieurs reprises, peut-être lors de son premier voyage à Constantinople vers 1196, sûrement lors du second, quelques années plus tard, et enfin en 1235, peu de temps avant sa mort. Il logea soit dans le monastère même, soit dans le métochion que celui-ci possédait en ville. Il contribua, avec son père, le grand joupan Nemanja, au relèvement du monastère, par des dons en argent et en propriété achetées par eux à cette intention".

avait servi de prototype pour le typikon du monastère de Chilandar et celui de Studenica en Serbie.[3]

Voici le récit de son biographe, le grand écrivain serbe du XIII[e] siècle Domentian[4], sur son séjour à Constantinople et sur son voyage ultérieur en Bulgarie: „En arrivant ici (à Constantinople) il alla tout d'abord s'incliner devant la grande bienfaitrice, la très pure Vierge dite Evergétissa.[5] De là il se rendit au centre de la ville, dans l'église de St-André.[6] Pendant son séjour, il organisa avec les maîtres impériaux certaines affaires sacrées. Il s'empressait d' aller à cette demeure qui mérite de pieuses louanges, dans les saintes habitations très agréables de la Sainte Montagne. L'Esprit saint cependant ne le lui permit pas et il ne put y aller, mais il eut l'occasion de partir pour la terre bulgare. Ainsi, il partit d'ici (Constantinople) et arriva dans la ville de Messembrie.[7] De cette ville il expédia un message à son parent, le pieux roi Jean (II) Asen (1218—1241)[8], pour le prévenir. Celui-ci lui envoya des chevaux et des serviteurs, et le saint partit, avec eux, et arriva dans la ville de Tŭrnovo.[9] Le roi l'accueillit avec de grands honneurs et déférence. Ce fut à cause de lui que le pieux roi organisa une fête. Quand ensuite arriva l'illustre fête de l'Epiphanie, à la vigile (le saint) dit la sainte messe, glorifia Dieu qui l'avait glorifié[10], illumina le roi par la sainte illumination du baptême du Seigneur et bénit toute la multitude de son peuple".

„Quand ensuite, épuisé de fatigue, il tomba malade - continue l'hagiographe - le roi lui céda son palais qui était construit, chaud, pour le roi lui-même, pour que

3 Texte grec du typikon du monastère de la Vierge Evergétissa: А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей*, I, Τυπικά, Киев 1895, pp. XLV—LIII, 615—655. В. Јагић, *Типик Хиландарски и његов грчки извор*, Споменик САН, XXXIV, 1898, 1—66. *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 17—19, 35—107.

4 Textes: A. Chodzko, *Vies des saints apôtres serbes Syméon et Sabba, rédigées par Domentian*, Paris 1858. Ђ. Даничић, *Живот светога Саве написао Доментиан*, Београд 1860. La très utile et bonne traduction serbe moderne par Л. Мирковић: *Животи светога Саве и светога Симеона*, Београд 1938, 203—207, et je l'ai utilisée ici. Sur Domentian, v. encore Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности* (XI—XVIII века), Београд 1960, 316, 43—45. Né vers l'an 1210, mort après l' an 1264, Domentian est contemporain des événements historiques qu'il expose.

5 Le nom serbe Dobrodeteljnica n'est qu'une traduction du nom byzantin Evergétissa.

6 Sur l'église constantinopolitaine de St-André v. Janin, op.cit. 27—33; il y avait dans la capitale byzantine plus d'une église dédiée à ce saint, et il n'est pas possible de préciser de laquelle de ces églises s'agit il. Fort probablement il est question du monastère de St-André *en te Krisei*, où était enseveli saint André le Crétois (mort en 766).

7 Aujourd'hui Nesebŭr, sur la Mer Noir, en Bulgarie.

8 Sur Jean II Asen v.: В. Н. Златарски, *История на българската държава през средните векове*, III, *Второ българско царство, България при Асеневци* (1187—1280), София 1940, 323—418; И. Дуйчев, *Българско средновековие. Проучвания върху политическата и културната история на средновековна България*, София 1972, 289—321; idem, *Цар Иван Асен* II, София 1941. La fille de Jean II Asen, du nom Maria Beloslava, devint la femme, en seconde noce, du roi serbe Etienne Vladislav (ca. 1234—1243), ce que nous est expliqué par l'indication du biographe disant que saint Sava avait un lien de parenté avec le souverain bulgare.

9 Sur Tŭrnovo v.: И. Дуйчев, *Търново като политически и духовен център през късното средновековие*, Археология VIII, Nr. 3, 1966, 1—9, réédité: idem, *Българско средновековие*, 413—431. *Царевград Търнов. Дворецът на българските царе през втората българска държава*, I, София 1973.

10 Cf. Johannes, XIII, 31—32, XVII, 1—5, etc.

celui-ci (saint Sava) ait toute commodité, et il lui laissa ses propres serviteurs pour le servir en tout. Lui ayant offert beaucoup d'or (*zlato*)[11], nécessaire pour ses besoins, et ayant reçu la bénédiction du vénérable, (le roi) quitta la ville (de Tŭrnovo) et se transféra dans une autre résidence[12], pour s'adonner à la chasse. (Le saint), après le départ du roi, tomba encore plus gravement malade. Par une inspiration divine, il distribua tous ses saints ustensiles, ramassés dans les vénérables alentours de Jérusalem, distribua également sa bénédiction à tous ses fils (spirituels), bénit aussi tous ses enfants, ses parents, les ouailles que Dieu lui avait confiées et, à la fin, (bénit) la terre de sa patrie. Il envoya ainsi ses disciples pour qu'ils le précèdent et portent sa bénédiction et les saints ustensiles dans la terre de sa patrie, il organisa tout et offrit au Seigneur sa propre douleur...". Après avoir récité une prière inspirée, saint Sava vécut encore une journée, le samedi, et une nuit. A l'aube du dimanche il adressa à ses disciples un long sermon et une prière, puis il rendit l'âme (14. I. 1235). „Alors ses disciples - selon le récit de son biographe - recueillant ses saintes reliques, chantèrent avec de grands honneurs des hymnes pour le requiem du saint, puis pris par une certaine crainte, ils le préparèrent pour le déposer dans le tombeau. On informa le roi (Jean II Asen) de cette mort, en lui demandant d'indiquer où il fallait enterrer les saintes reliques. Ayant appris cette nouvelle, le roi rendit gloire à Dieu qui lui avait envoyé ce saint homme pour le bénir, lui, sa famille et sa capitale. Et il demanda au patriarche[13] de venir avec les vénérables hégoumènes et avec les respectables moines, pour enterrer avec de grands honneurs les reliques du saint dans le monastère des Saints-Quarante-Martyrs, construit par le roi lui-même.[14] Il fit distribuer, en outre, beaucoup d'or (*zlato*), aux pauvres pour le repos (le requiem) du saint. Le saint patriarche Joachim arriva alors, accompagné par les évêques, les prêtres, les diacres, par les vénérables hégoumènes et les respectables pères. Ils accompagnèrent avec de grands honneurs le saint (Sava), au tombeau qui était sa véritable patrie, en chantant des louanges à l'adresse de Dieu, pour le repos (éternel) du saint. Ainsi furent enterrées ses saintes reliques dans l'église des Saints-Quarante-Martyrs, près de la rivière Jantra, dans la ville nouvelle, dans ce lieu qui porte le nom de Tŭrnovo, en invoquant pour le repos de son âme le Père, et le Fils, et le Saint-Esprit *nunc et in saecula saeculorum*".

L'église des Saints-Quarante-Martyrs à Tŭrnovo était un des sanctuaires les plus vénérés dans l'ancienne capitale bulgare. C'est ici que le roi Jean II Asen avait

11 Il faut se rappeler que le roi Jean II Asen fut le premier souverain bulgare du Moyen âge qui mit en circulation des monnaies d'or bulgares. Voir Т. Герасимов, *Първата златна монета на цар Иван Асен* II, Известия на Българския археологически институт, VIII, 1935, 361—368.

12 Il faut supposer qu'il s'agit d'une résidence à Arbanassi, à quelques kilomètres de la capitale Tŭrnovo.

13 Le nom du patriarche Joachim (la chronologie exacte n'est pas établie) est mentionné dans le Synodikon de l'Eglise bulgare à propos de la restauration du patriarcat bulgare en 1235: v. М. Г. Попруженко, *Синодик царя Борила*, София 1928, § 113: p. 86. Cf. И. Дуйчев, *Из старата българска книжнина*, II, *Книжовни и исторически паметници от Второто българско царство*, София 1944, 46, 164, 332, 387, 414. Il fut à la tête de l'Eglise bulgare, selon toute probabilité, entre 1235 et 1237. Voir également Zlatarski, op. cit. 368, 383 sq., 401 sq., 408 sq., 420 sq.

14 Sur cette église v. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 97—110. B. Filov, *Geschichte der altbulgarischen Kunst*, Berlin—Leipzig 1932, 65 sq. Л. Мавродинова, *Стенописите на църквата Св. Четиридесет мъченици във Велико Търново*, София 1974, avec d'autres indications bibliographiques.

fait graver, peu d'années avant cette date, l'inscription commémorative à l'occasion de la victoire sur l'armée du despote-empereur d'Epire et de Thessalie, kyr Théodore Comnène (1215—1230).[15] Il avait donné l'ordre de transférer, dans cette église, de la première capitale bulgare Pliska, une colonne lapidaire, portant l'inscription célèbre de l'époque du khan Omourtag (814—831)[16], un symbole de la continuité entre les deux grandes époques de l'existence de l'Etat bulgare au Moyen âge. Sur l'emplacement de l'Eglise dédiée aux Saints-Quarante-Martyrs par ordre du souverain lui-même, parce que ce fut au jour de leur fête, le 22 mars, que le roi avait, en 1230, remporté la victoire sur le despote d'Epire et empereur de Thessalie, il existait déjà, selon toute probabilité, un sanctuaire élevé bien auparavant, reconstruit et élargi par Jean II Asen. L'église fut utilisée comme lieu de sépulture des personnages très en vue à la cour des rois de Tŭrnovo.

Les fouilles archéologiques effectuées dans l'église, au cours de ces dernières années, ont permis de découvrir quelques tombeaux qu'il n'est pas facile d'identifier mais qui certainement appartenaient aux membres de la famille royale. Au moins un de ces tombeaux peut être identifié avec une grande vraisemblance comme tombeau du roi Kalojan (1197—1207).[17] En témoignage d'une vénération toute particulière, on avait choisi comme lieu de repos du fondateur de l'Église serbe autonome et prince-patriarche, saint Sava, l'église des Saints-Quarante-Martyrs. Le tombeau du saint occupaint une place très en vue, près du mur ouest dans la partie septentrionale de l'édifice. Grâce aux fouilles archéologiques effectuées il y a quelques années, mais non publiées jusqu'à présent, on a découvert le tombeau de saint Sava, tombeau vide, bien sûr, car les reliques du premier chef de l'Eglise serbe autocéphale ne restèrent pas longtemps à Tŭrnovo.

Le respect témoigné par les Bulgares à l'ex-archevêque serbe ne représentait point une simple manifestation de vénération et d'amitié du roi Jean II Asen: il y avait là certainement aussi des motifs beaucoup plus profonds. Après la guerre entre les Bulgares et Théodore Comnène et surtout après la victoire des Bulgares près de Klokotnica le 9/22 mars 1230, qui marqua un vrai tournant dans l'histoire du Sud-Est européen et détermina, en général, l'avenir de l'Empire de Byzance et les perspectives de sa restauration, les rapports entre Tŭrnovo et les Latins de Constantinople subirent un changement décisif. Le souverain bulgare, en écrasant l'armée du kyr Théodore Comnène, écartait d'un seul coup la grave menace qui, avec l'avancée des Epirotes et les forces militaires du royaume de Thessalonique, pesait sur Constantinople et mettait à dure épreuve l'existence de l'Empire latin. Dorénavant le danger le plus grand venait non plus de l'Epire et de Thessalonique, mais du roi de Tŭrnovo qui, avec la victoire du mois de mars 1230, avait

15 Златарски, *История*, III, 587—596. Дуйчев, *Из старата българска книжнина*, II, pp. XVI, 38—39, 317—319.

16 Texte et commentaires: V. Beševliev, *Die protobulgarischen Inschriften*, Berlin 1963, Nr. 55: pp. 246—260. Cf. sur la conception de continuité И. Дуйчев, *Идеята за приемствеността в средновековната българска държава*, Известия на Българското историческо дружество, XXVII, 1970, 5—19, particulièrement p. 17 n. 47; idem, *Le problème de la continuité dans l'histoire de la Bulgarie médiévale*, in: H. Birnbaum — Sp. Vryonis, *Aspects of the Balkans, Continuity and Change. Contributions to the International Balkan Conference held at UCLA*, October 23—28, 1969, La Haye—Paris 1972, 138—150, particulièrement p. 149 n. 49.

17 Pour les détails v. mon étude: *La bague-sceau du roi Kalojan*, Byzantinoslavica, XXXVI, 1975, pp. 173—183.

consolidé son Etat comme étant la plus grande puissance militaire et politique de la Péninsule des Balkans et du Sud-Est européen. Le traité d'alliance conclu entre les Latins de Constantinople et le roi bulgare en 1228[18] fut abrogé par les Latins. Le projet d'un mariage politique entre la fille mineure de Jean II Asen et le jeune successeur de l'empereur latin Baudoin I (1204—1205) qui, après la défaite près d'Andrinople le 14 avril 1205, termina ses jours comme prisonnier des Bulgares, ne pouvait plus être réalisé: Baudouin II (1228—1261) épousa, selon une alliance toute contraire, la fille de l'ex-roi de Jérusalem Jean de Brienne (1231—1237), qui devint, par cet acte, le régent de l'Empire de Constantinople. Ce changement dans les rapports entre Tŭrnovo et Constantinople eut comme conséquence immédiate un rapprochement politique et militaire entre le roi Jean II Asen et l'Empereur de Nicée Jean III Vatatzès (1222—1254).[19]

L'amélioration des rapports entre Tŭrnovo et Nicée eut aussi une répercussion sur les destinées de l'Eglise bulgare. Ayant porté son Etat au comble de la puissance politique, le roi Jean II Asen eut, naturellement, l'idée de rétablir l'autocéphalie de l'Eglise bulgare et le patriarcat bulgare, abrogé par les Byzantins après la conquête des territoires bulgares par Jean I Tzimiscès (969—976) et Basile II (976—1025), et le saint serbe eut un rôle de toute première importance. Les opinions des savants qui se sont occupés du problème de la visite de l'ancien chef de l'Eglise serbe en Bulgarie en 1235, sont divergentes[20], mais il semble tout de même possible d'en donner une interprétation plausible. Dans le récit de la restauration du patriarcat bulgare en 1235, inséré dans le Synodikon de l'Eglise bulgare[21], il est dit que restauration fut décidée, à la demande du roi Jean II Asen, par le patriarche Germain II (1222—1240), chef de l'Eglise byzantine en exil. On nous dit que l'empereur Jean III Vatatzès envoya, à ce propos, des lettres spéciales aux trois chefs des Eglises Orientales, notamment au patriarche de Jérusalem Athanase, au patriarche d'Antioche Syméon et au patriarche d'Egypte et d'Alexandrie Nicolas, avec la prière de donner, par écrit, leur consentement pour la restauration de la dignité patriarcale au chef de l'Eglise de Tŭrnovo. Le récit du Synodikon contient, en effet, en abrégé, bien sûr, le texte que les patriarches orientaux envoyèrent, en réponse à cette demande, au patriarche Germain II. A juger d'après ce récit succinct, l'affaire fut réglée sans aucune difficulté, ce qui semble peu probable. C'est ici qu'intervint, pour satisfaire à la demande de Nicée, le saint serbe. Rappelons le récit de son biographe qui nous informe de la visite de saint Sava au patriarche de Jérusalem Athanase, puis de sa visite au patriarche d'Alexandrie, dont le nom n'est pas mentionné d'une manière explicite, enfin de sa visite au patriarche d'Antioche (Syméon): il s'agit bien des prélats orientaux que l'empereur Jean III Vatatzès avait priés de donner leur consentement à la restauration du patriarcat de Tŭrnovo.

18 Дуйчев, *Българско средновековие*, 304 sq.

19 Pour les détails v. Златарски, op.cit., 353 sq.

20 Voir: Ст. Станојевић, *Св. Сава и проглас бугарске патријаршије*, Глас САН, CLVI, 1933, 171—188. Н. Радојчић, *Свети Сава*, Годишњица Н. Чупића, XLIV, 1935, 1—49, particulièrement p. 16. — Златарски, op.cit., p. 387 et n. 1. A voir encore l'étude d' А. Соловјев, *Које је године умро св. Сава*, Глас САН, CLVI, 1933, 159—169. Un article de divulgation sur le séjour de saint Sava en Bulgarie: Йорд. Иванов, *Св. Сава в Търново*, dans le journal Мир, Nr. 7751 de 28. IV. 1926.

21 Попруженко, *Синодик царя Борила*, § 113: pp. 82—87. Cf. la traduction bulgare moderne du texte: Дуйчев, *Из старата българска книжнина*, II, 43—46. Voir également ici, n. 13.

Bien entendu ces visites n'étaient pas dûes au hasard, mais constituaient selon toute probabilité un programme coordonné entre les autorités civiles et ecclésiastiques de Nicée et saint Sava. Son biographe nous informe, en outre, que celui-ci, sur le chemin du retour, ne visita pas, cette fois, Nicée comme on s'y serait attendu. Ce fait peut-être expliqué en admettant que tout était coordonné d'avance, ou par écrit, et qu'une nouvelle visite ne semblait point nécessaire. A noter encore le renseignement du biographe qui nous dit que saint Sava, en arrivant à Constantinople, avait l'intention de visiter le Mont Athos. Ce désir ne put être réalisé parce que —nous assure-t-on—il fallut dans l'ancienne capitale byzantine (dans la traduction serbe moderne *mu se predloži put u zemlju bugarsku*) abandonner ce projet et aller à Tŭrnovo, pour accomplir une mission spéciale. Cette mission n'avait pas encore donné de résultats: le synode de Kallipolis, où fut décidée officiellement la restauration du patriarcat bulgare, eut lieu, selon toute probabilité, quelques mois plus tard, avant l'été de 1235. L'ex-chef de l'Eglise serbe arriva cependant dans la capitale bulgare comme porteur d'une bonne nouvelle, et cela, en dehors de tout autre motif, imposait de l'accueillir, vivant, avec les plus grands honneurs, et après la mort de lui témoigner un respect particulier.

Les reliques de saint Sava ne restèrent cependant pas longtemps dans l'église des Saints-Quarante-Martyrs. Etienne Vladislav qui, comme il a été dit, était en relations de parenté avec Jean II Asen, adressa au souverain bulgare la demande de lui céder les reliques de l'archevêque Sava. Tout en narrant ces événements, les deux biographes du Saint diffèrent quant à la chronologie. D'après Domentian, cela eut lieu quelques années plus tard, tandis que l'autre biographe, Théodose[22], nous informe que le roi serbe présenta sa demande seulement une année après la mort de l'archevêque. Nous connaissons le texte des lettres — réelles ou inventées — échangées, à ce propos, entre le roi serbe et le souverain de Tŭrnovo. Ces missives représentent, avant tout, un témoignage de la vénération envers le saint défunt tant de la part du *kral*, que de la part du *tsar*. En même temps elles ajoutent un témoignage nouveau à nos connaissances sur le culte des reliques chez les Slaves méridionaux à l'époque médiévale.[23] Le roi serbe avait certainement des motifs sérieux d'insister sur la translation des reliques du fondateur de l'Eglise serbe autocéphale dans son pays: celui qui avait tant fait pour organiser la vie religieuse et ecclésiastique des Serbes, devait aussi nécessairement revenir chez son peuple après avoir quitté le monde terrestre. Pour les gens du Moyen âge les reliques étaient un véritable trésor, source de protection et de bienveillance divine. Le roi bulgare avait, lui aussi, des motifs particuliers pour insister pour que ces reliques restent dans sa capitale. Tŭrnovo, qui devint en 1185 la capitale de la Bulgarie, délivrée après une période plus que séculaire de la domination byzantine, était une ville sans tradition ecclésiastique. La présence des reliques d'un personnage vénéré comme saint, lui assurait le droit d'être le centre politique et siège suprême de l'Eglise.

L'hésitation de Jean II Asen était, semble-t-il, si troublante qu'Etienne Vladislav fut obligé de se rendre en personne en Bulgarie, à Tŭrnovo. En effet, accompagné de plusieurs dignitaires et ecclésiastiques, il arriva dans la capitale bulgare, et fut

22 Ђ. Даничић, *Живот светога Саве*, Београд 1860, 203. Cf. А. Гавриловић, *Свети Сава, Преглед живота и рада*, Београд 1900, 205—206.

23 Sur ce problème voir quelques renseignements chez moi, *Проблеми из средновековната история на Преслав*, in: *Преслав*, Сборник I, София 1968, 29—38.

agréé avec des honneurs. La première visite du roi serbe fut réservée au tombeau de saint Sava, où il pria avec dévotion et componction.

L'hésitation du roi Jean II Asen fut tranchée, selon l'esprit du Moyen âge, à la suite d'une vision miraculeuse: on nous dit qu'il vit, pendant la nuit, le saint qui lui recommanda de céder les reliques au prince Etienne Vladislav et à son peuple. La narration de cette vision ne calma cependant pas la population de la capitale bulgare: on adressa des reproches à Jean II Asen parce qu'il avait permis de laisser transférer les reliques du prélat. Juste 30 ans auparavant, en octobre-novembre 1207, on avait transporté des environs de Thessalonique à Tŭrnovo, les reliques du roi Kalojan, après les avoir embaumées.[24] On répéta l'opération avec les reliques de saint Sava. Au début du mois de mai 1237 les reliques de l'archevêque Sava arrivèıent dans le monastère de Mileševa, zadužbina (fondation) du roi Etienne Vladislav.[25]

Ces événement d'importance exceptionnelle pour la vie religieuse et politique des Slaves orthodoxes des Balkans ont laissé des traces considérables non seulement dans la littérature, mais également dans l'art. Malheureusement tandis que les témoignages écrits à propos de ces faits proviennent des contemporains, les échos dans l'art figuratif datent d'une époque plus récente, donc, leur témoignage est de moindre valeur au point de vue historique. Ces oeuvres d'art sont avant tout des témoignages éloquents du culte rendu à saint Sava au cours des siècles. Il y a une quarantaine d'années que l'éminent historien de l'art serbe médiéval Vladimir R. Petković (1879—1955) a publié une étude détaillée sur le problème des reflets de la „légende" de saint Sava dans l'ancienne peinture serbe[26], et cette étude nous fournit les informations essentielles. Qu'il soit permis cependant d'analyser encore ici certaines oeuvres d'art qui ont trait tout particulièrement au séjour de saint Sava en Bulgarie: son arrivée dans la capitale bulgare de Tŭrnovo, sa mort et la translation de ses reliques.

Il s'agit des peintures murales exécutées par le peintre Georgije Mitrofanović en 1621 dans le réfectoire du monastère serbe de Chilandar au Mont Athos[27], avec le cycle hagiographique de la vie de saint Sava et quelques scènes posthumes. On trouve un cycle analogue sur une icône du monastère de Morača, peinte une

24 Даничић, *Живот светога Саве*, 103 sq. Cf. Златарски, op.cit., 257 sq.

25 Гавриловић, op.cit., 215 sq. Златарски, op.cit. 410 sq. A propos de la translation v. également: *Служба пренесениа от Трънова града в славную Лавру Милешеву частньх мошти, иже в светых отца нашего пр'ваго архиепископа, просветителя и учителя ср'бскаго светителя Савы*, Ср. Карловци 1935.

26 Вл. Р. Петковић, *Легенда св. Саве у старом живопису српском*, Глас САН CLIX, други разред 81, Београд 1933, 1—76. Sur les mêmes oeuvres d'art v. les informations chez Desanka Milošević, *Die Heilige Serbiens*, Verlag A. Bongers, Recklinghausen, 1968, 24—50, spécialement pp. 38 sq.; voir aussi son étude: *Срби светитељи у старом сликарству*, in: *О Србљаку, Студије*, Београд 1970, 160—186. В. Петковић, *Свети Сава у старој уметности српској*, Браство, XXVIII, 1934.

27 Sur ce peintre v. С. Петковић, *Зограф Георгије Митрофановић у Пећкој патријаршији*, 1619—1620, Гласник Музеја Косова и Метохије, IX, 1964, 239—249. Les reproductions: G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 105—109.

vingtaine d'années plus tard, en 1645[28]: les images de saint Syméon[29] et de saint Sava sont entourées par une série de scènes de la vie de l'archevêque. Quatre scènes du cycle iconographique nous présentent des épisodes du séjour du saint chez les Bulgares. Ainsi la 25e scène du cycle[30] (fig. 1), peinte dans le réfectoire de Chilandar, représente un premier épisode de la visite à Tŭrnovo. Comme on le sait, grâce au récit de ses biographes, saint Sava célébra l'office divin dans une église de Tŭrnovo, à la vigile de l'Epiphanie. Au milieu de la scène les fonts baptismaux, à gauche saint Sava nimbé revêtu des vêtements de cérémonie, fait le geste de bénédiction. La figure est partiellement endommagée, mais on voit assez bien la chevelure abondante et la grande barbe de l'archevêque, les moustaches et le nez. Derrière lui se tient debout un ecclésiastique de rang élevé, fort probablement le patriarche de Bulgarie, Joachim, lui aussi nimbé. Autant que l'on peut en distinguer les détails, il est plus âgé, avec la chevelure et la barbe grisonnantes, moins abondantes que celles de saint Sava. Il porte un vêtement de cérémonie semblable au vêtement de l'archevêque-hôte. Encore plus à gauche on distingue à peine la figure, vêtue de noir, d'un autre ecclésiastique, peut-être un moine ou un prêtre. A droite des fonts baptismaux au premier plan, est représenté, selon toute évidence, le roi bulgare Jean II Asen, en costume de cérémonie, couronné et nimbé. Il s'incline légèrement et avec dévotion vers les fonts baptismaux. Derrière le roi, dont le costume ne diffère pas du costume de cérémonie traditionnel[31], on voit les figures de quelques hauts dignitaires, eux aussi en costumes somptueux, quelques-uns tête nue, les autres portant coiffures. Au second plan, derrière tous ces personnages, le fond architectural est en partie assez endommagé. A gauche, très abîmé, un édifice représente fort probablement une maison ou un des palais de la capitale bulgare. Au milieu se trouve un haut édifice rectangulaire, probablement une église. Un épais trait vertical sépare cette scène de la scène voisine. Au-dessus il y avait une inscription explicative, aujourd'hui presque entièrement illisible. Cette scène manque dans le cycle iconographique de l'icône de Morača.

La XXVIe scène du cycle de Chilandar (fig. 2) représente la mort de saint Sava.[32] Une inscription, conservée tant dans le cycle de Chilandar, que sur l'icône de Morača, nous informe avec précision sur la signification de la scène: **ОУСПЕНИЕ СТАГО САВЕ ВЬ ТРЬНОВЕ**, c'est-à-dire „La dormition de saint Sava à Tŭrnovo". Au milieu de la scène se trouve un lit, sur lequel gît saint Sava mort. Le visage nimbé ne diffère pas de celui représenté dans la scène précédente: chevelure abondante, grande barbe, et le vêtement est aussi celui de cérémonie. A droite, au premier

28 L'icône du monastère de Morača, peinte en 1645, est une oeuvre du peintre -moine Kozma: v. С. Петковић, *Козма*, in: Енциклопедија ликовних умјетности, III, Загреб 1964, 235.

29 Sur saint Syméon v. mon article: *Simeone Stefano Nemanja, re serbo, santo*, in: Bibliotheca sanctorum, XI Roma 1969, col. 1163—1167, avec des indications bibliographiques.

30 Петковић, *Легенда*, pp. 36—37 et fig. 39 (p. 45); Милошевић, *Die Heiligen Serbiens*, p. 44: „Die Inschrift ist undeutlich. Der Heilige weiht Wasser in Trnovo. Rechts der bulgarische Zar Asen mit seinen Edelleuten. — Die Ikone von Morača enthält diese Szene nicht".

31 Des indications et des images nombreuses chez A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936 (réédition: Londres 1971).

32 Петковић, *Легенда*, pp. 37—38 et fig. 38 (p. 44), fig. 40 (p. 46). Милошевић, op.cit., pp. 44—45: „Tod des hl. Sava in Trnovo. In erzbischöflichen Ornat liegt Sava aufgebahrt; links der Patriarch, rechts Zar Asen mit Gefolge. — Eine ähnliche Szene ist auch auf der Ikone dargestellt".

plan, le patriarche bulgare (Joachim), tête nue et nimbée, vêtu en polystavrion, est légèrement incliné vers le lit du défunt. Derrière le chef de l'Eglise bulgare on voit quelques membres du clergé bulgare, des personnes plus âgées, barbues, et d'autres plus jeunes, imberbes, tous sans coiffures. Le prélat bulgare lève la main droite pour la bénédiction, tandis que de la main gauche il tient le livre liturgique ouvert, lisant donc des prières pour le mort. A droite, légèrement incliné vers le défunt, le roi Jean II Asen, couronné et nimbé, précède quelques dignitaires, les uns âgés, les autres jeunes, tous imberbes, eux aussi en costume de cérémonie. Derrière la scène, au centre, une église à coupole domine une enceinte de fortification, formant l'arrière plan, flanquée latéralement de tours rectangulaires, munies de fenêtres et de portes. Nous connaissons, grâce à quelques images du XIV[e] et XV[e] siècles, l'aspect général de la capitale bulgare[33], mais l'ensemble architectural, représenté sur notre peinture, est plutôt conventionnel. Sur l'icône de Morača, à l'extrémité inférieure, à droite, est représentée la même scène, avec des détails en bonne partie conventionnels (avant tout l'ensemble architectural). Le roi nimbé lève la main droite tandis qu'il tient de la main gauche un rouleau. A côté de lui la reine incline la tête.

La XXVIII[e] scène du cycle de Chilandar (fig. 3) nous présente l'épisode de la visite du roi serbe Etienne Vladislav à Tŭrnovo quand il vint demander la permission de transférer en Serbie les reliques de l'archevêque Sava. Au-dessus de la peinture on lit l'inscription: **КРАЛ ВЛАДІСЛАВЬ ПРОСИ Ү ЦР҃А МОЩИ СТ҃ГО.**[34] La scène représente la conversation entre le roi serbe et Jean II Asen. A gauche est assis, sur un trône bas, Etienne Vladislav, couronné et nimbé, vêtu d'un costume somptueux, les pieds posés sur un tabouret. Il est jeune, avec une petite barbe et d'abondants cheveux qui tombent sur sa nuque. Le roi a les mains tendues vers son interlocuteur en geste de prière. Derrière lui se tiennent debout quelques dignitaires et ecclésiastiques, têtes nues et visages sérieux. A droite le souverain de Tŭrnovo, lui aussi en costume de cérémonie, couronné et nimbé, est assis sur un trône sans appui arrière, les pieds posés sur un tabouret bas. Il a une petite barbe et une grande chevelure tombant sur la nuque. Les mains font un geste de refus en direction de son hôte. Derrière le roi bulgare se tient un de ses gardes du corps, imberbe, en vêtement noir et la tête nue. Sur un registre supérieur on a représenté la vision que le roi Jean Asen a eue pendant la nuit: il dort sur son lit, couronné et nimbé. Penché sur le roi endormi saint Sava lui parle pour lui suggérer, selon les biographes, de céder ses reliques au roi Etienne Vladislav et à ses gens. A l'arrière-plan on voit,

33 Voir: И. Дујчев, *Минијатуре Манасијевої летойиса*. Превела Љиљана Мојсова, научна редакција превода др Војислав Ђурић, София—Београд 1965, fig. 2 et les explications. — Voir également: С. Маслев, *Новооткрито изображение на средновековната българска столица Търновград*, in: Народна култура, Nr. 11 de 18. III. 1976; idem, *Едно неизвестно у нас изображение на Царевец във Велико Търново от XIV в.* in: Археология, IX, Nr. 2, 1967, 1—15. Observations critiques: Т. Герасимов, *Ново тълкуване на рисунката на Велико Търново от брашовския ръкопис*, Археология, X, Nr. 1, 1968, 32—42. Cf. mes notices bibliographiques dans Byz. Zeitschrift, 60, 1967, 429; 61, 1968, 430; Gerasimov propose une date plus récente (au XVI[e], au lieu du XIV[e] siècle).

34 Петковић, op.cit., pp. 40—41; fig. 42 (p. 48). Милошевић, op.cit., p. 45: „König Vladislav erbittet vom Zaren die Gebeine des Heiligen. König Vladislav wendet sich an Asen mit dem Ersuchen, die Gebeine des Heiligen überführen zu können. Hinter dem König eine Gruppe von Edelleuten und sein Leibwächter. — Auch diese Szene fehlt in Morača".

à droite et à gauche, deux édifices qui symbolisent la capitale de Tŭrnovo et le palais royal. Cette scène manque sur l'icône de Morača. Les visages de toutes les personnes représentées sont expressifs, mais évidemment conventionnels; ce ne sont point des portraits réels.

Une dernière scène du cycle de Chilandar (fig. 4) représente l'acte même de la translation des reliques de l'archevêque Sava.[35] Au-dessus il y a l'inscription slave: ПРѢНЕСЕНІЕ МОЩЕМ СТГО САВЕ, c'est-à-dire „Translation des reliques de saint Sava". Le peintre de l'icône de Morača (fig. 5) n'a pas ajouté à son cycle cette scène, dont la signification ne peut être comprise qu'en prenant en considération le récit des hagiographes.[36] Ayant reçu la permission de porter en Serbie les reliques, Etienne Vladislav, nous dit-on, quitta en toute hâte la capitale bulgare. Il craignait que Jean II Asen, à cause du mécontentement de la population locale, ne changeât d'avis et ne révoquât son consentement.[37] C'est toujours avec la permission du roi bulgare, qu' Etienne Vladislav reçut tous les cadeaux déposés sur le tombeau et toute sa décoration. Le fait est confirmé par les fouilles archéologiques récentes dans l'église des Saints-Quarante-Martyrs: le tombeau a été trouvé vide. Cela pourrait s'expliquer, bien sur, par un vol, commis déjà au Moyen âge ou plus tard — ce qui me semble peut probable. Grâce aux fouilles de 1972, nous savons que le tombeau du roi Kalojan, qui se trouve dans la même église, n'a pas été violé. La scène de Chilandar présente donc la translation des reliques comme une véritable fuite. Etienne Vladislav et ses compagnons, qui transportaient les reliques, avancent avec élan, pour porter les reliques en Serbie, au monastère de Mileševa[38] (fig. 6), en traversant un endroit montagneux. Le roi serbe précède le cortège, suivi par deux chevaliers qui portent le cercueil des reliques. A droite on voit la silhouette du monastère de Mileševa, où un groupe de personnes, l'archevêque (Arsenije?) en tête, attend les voyageurs. Ajoutons qu'à Tŭrnovo, même après la translation des reliques, le tombeau de saint Sava continua à opérer des miracles.[39]

Quelle valeur, comme source historique, pouvons-nous attribuer à ces images de la présence à Tŭrnovo de l'archevêque Sava et, après sa mort, de ses reliques?

35 Петковић, op.cit., pp. 41—42; fig. 43 (p. 49). Милошевић, op.cit., p. 45: „Überführung der Gebeine des hl. Sava. Zu Pferd reitet König Vladislav voran, er wendet sich um, die ausgebreiteten Arme emporgehoben. Ihm folgen zwei Pferde, ein Rappe und ein Schimmel, und zwischen ihnen der Sarg mit Savas Leichnam, daneben ein Reiter. Rechts sieht man das Kloster Mileševa und eine Gruppe von Mönchen, die dem Zuge entgegenkommen. — In Morača fehlt diese Szene".

36 Даничић, *Живот*, 198 sq. Мирковић, op.cit., 211 sq.

37 Златарски, op. cit., 412.

38 Гавриловић, op.cit., 205 sq. Voir aussi l'excellente monographie par С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 32 sq. Sur la mort de saint Sava voir encore l'étude Ст. Станојевић, *Смрт св. Саве*, in: Светосавски зборник, I, Расправе, Београд 1936, 385—392.

39 Il s'agit de la scène 27e dans le cycle iconographique de Chilandar: v. Петковић, op.cit., pp. 38—40, fig. 41 (p. 47). Милошевић, op.cit., p. 45: „Sava heilt den Neophyt. Neben Savas Sarkophag sehen wir Neophyt, dem der hl. Sava im Traume erscheint. Rechts: der geheilte Neophyt ist aufgestanden und schreitet von dannen. — In Morača fehlt diese Szene". Sur la scène une inscription: Сты исцели Неwфита (fig. 7). Voir le récit: Mirković, op.cit., 212—214. La scène mérite l'attention également à cause de l'arrière-plan architectural: on y voit des édifices de la capitale de Tŭrnovo.

La réponse a été suggérée, au moins par principe, par feu Vladimir Petković.[40] Le fait que les deux séries d'images du cycle iconographique de saint Sava datent d'une époque tardive — du XVII[e] siècle — ne les prive point de leur importance au point de vue historique. Selon toute probabilité, le peintre Georgije Mitrofanović qui travailla dans le réfectoire de Chilandar en 1621, n'a fait que copier un cycle iconographique plus ancien, peut-être du XIII[e]—XIV[e] siècles, vraisemblablement endommagé à l'époque. Ce cycle iconographique primitif devait être copié d'après les miniatures d'un manuscrit de la Vie et des miracles posthumes de saint Sava, qui disparut plus tard. En connaissant la vénération que les gens du Moyen âge témoignaient à la tradition écrite et artistique, liée à la vie des saints, on doit supposer que ni les peintres du XIII[e]—XIV[e] siècles, ni Georgije Mitrofanović ne se sont écartés sensiblement des ces prototypes plus anciens. Les éléments communs entre les deux cycles, celui de Chilandar et de l'icône, doivent être expliqués par le fait qu'ici et là, on avait puisé, directement ou indirectement, à un prototype commun — le manuscrit de la Vie du saint, enluminé au XIII[e] ou XIV[e] siècle. Tout en admettant certains changements dûs aux copistes postérieurs, on doit supposer tout de même la conservation et la perpétuation de plusieurs traits originaux et authentiques, ce qui confère à ces cycles une valeur indéniable comme sources historiques. Ces oeuvres d'art enrichissent donc les informations des sources écrites sur les événements de 1234—1237 qui constituent une page fort intéressante et particulièrement importante dans l'histoire des relations culturelles et politiques entre les Serbes et les Bulgares pendant le Moyen âge.

40 Петковић, op.cit., pp. 6 sq., 43 sq. A mentionner cependant les observations critiques, formulées à propos de cette hypothèse par Десанка Милошевић, op.cit., 46: „Die Fresken des Georgije Mitrofanović in Chilandar sind eine textgetreue Illustration der von Teodosije verfassten Biographie des hl. Sava, denn die abgebildeten Szenen stimmen durchwegs mit der Reichenfolge des Berichts in der Vita überein. Die Hypothese, wonach die Ikone in Morača und die Fresken in Chilandar Kopien der Miniaturen aus dem Codex des Teodosije (14. Jahrhundert) seien, kann vorerst nicht bewiesen werden. Auch die Ansicht, daß die Fresken des Mitrofanović nach alten Vorlagen ausgeführt bzw. nur retuschiert seien, ist nicht zu belegen, zumal Ikonographie und Stil durchaus dem 17. Jahrhundert entsprechen". — Pour les illustrations, ajoutées à cet article, je dois exprimer ma profonde gratitude à mes collègues et amis de Belgrade, Mme Dr Gordana Babić, à M. Moma Djordjević, au Dr Sreten Petković et à M. Dušan Tasić.

Писани извори и сликана житија светога Саве пружају занимљиве податке о боравку српског архиепископа у Бугарској. Аутор се послужио и једном и другом врстом обавештења да би објаснио смисао познатих догађаја.

Пошто се повукао с положаја шефа аутокефалне српске цркве, Сава је кренуо, с јесени 1233, на дужи пут по блиском Истоку. Посетио је патријарха Атанасија II у Јерусалиму, затим александријског патријарха (Николу), а онда се преко пустиње Тебаиде вратио до Александрије, где се срео с патријархом (Симеоном). У повратку није свраћао у Никеју већ је преко Цариграда отишао у Трново. Савин биограф Доментијан описао је подробно Савин боравак у Цариграду и Трнову, где га је с великом чашћу примио рођак и цар Јован II Асен (1218—1241). Сава је одслужио службу уочи Богојављења, тад се разболео и ускоро умро (14. I 1235). На захтев Јована II Асена Саву су патријарх, игумани и монаси сахранили уз највеће почасти у маузолеју бугарских владара, у цркви Четрдесет мученика у Трнову.

Недавна археолошка истраживања у цркви Четрдесет мученика открила су постојање гробова бугарских владара, па и Савиног, па аутор истиче изузетну почаст указану и на овај начин српском архиепископу.

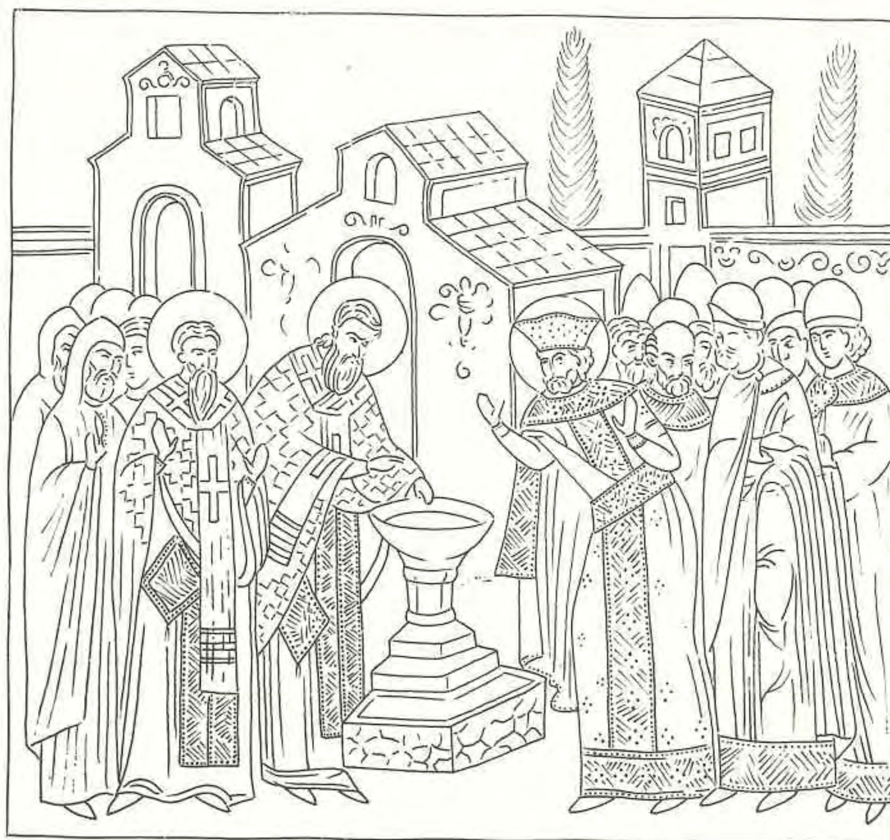
Имајући на уму значај Савиног боравка у Трнову аутор предлаже занимљиво објашњење. Мотив бугарског двора у овом догађају је политичке природе; Сава је вероватно посетио источне патријархе тражећи одобрење за обнову независности бугарске цркве. Нови односи Бугарске и Никејског Царства после победе Бугара код Клокотнице 1230. подстакли су настојање да се обнови аутокефална бугарска црква и у том циљу је без сумње била потребна Савина дипломатска мисија на Истоку. Аутор нарочито истиче податак о обнови бугарске патријаршије 1235. из Синодикона бугарске цркве где је речено да је захтев учинио Јован II Асен, а о обнови одлучио византијски патријарх у изгнанству, Герман II. Изгледа вероватно да је византијски цар Јован III Ватац о овоме тражио сагласност и од источних патријараха а у тој дипломатској мисији му помогао архиепископ српски Сава.
Догађаји који су уследили после Савине смрти такође указују на важност придавану Сави и његовим светим моштима. Ценећи их као изванредну реликвију Јован II Асен је тек после низа нејасних околности дозволио своме рођаку српском краљу Владиславу да 1237. пренесе мошти светог Саве у Милешеву.

Ови занимљиви догађаји оставили су дубок траг у књижевности и уметности Јужних Словена. Савино житије илустровано је на очуваним фрескама Георгија Митрофановића у трпезарији Хиландара (1621) и на житијној икони из манастира Мораче (1645). Упоредивши сцене о Савином боравку у Трнову приказане у Хиландару и на икони са подацима из хагиографских текстова и историјских извора аутор је дошао до занимљивих закључака. Сматра да је Георгије Митрофановић 1621. морао поновити сцене према неком узору XIII—XIV века и да се првобитни узор налазио у неком илустрованом руко-

пису Савиног живота. Сличности хиландарског житија и оног на икони из Мораче аутор објашњава угледањем мајстора на заједнички прототип, неки рукопис XIII или XIV века. Без обзира на измене које су касни сликари уносили, сликаним циклусима житија светога Саве мора се признати историјска вредност. Таква уметничка дела обогаћују знања из историје, у овом случају о периоду између 1234. и 1237, а то је необично занимљиво и важно време у историји средњовековних српско-бугарских политичких и културних односа.

FIG. 1. ST. SAVA CÉLÈBRE L'OFFICE DIVIN DANS UNE ÉGLISE DE TŬRNOVO (RÉFECTOIRE DE CHILANDAR).



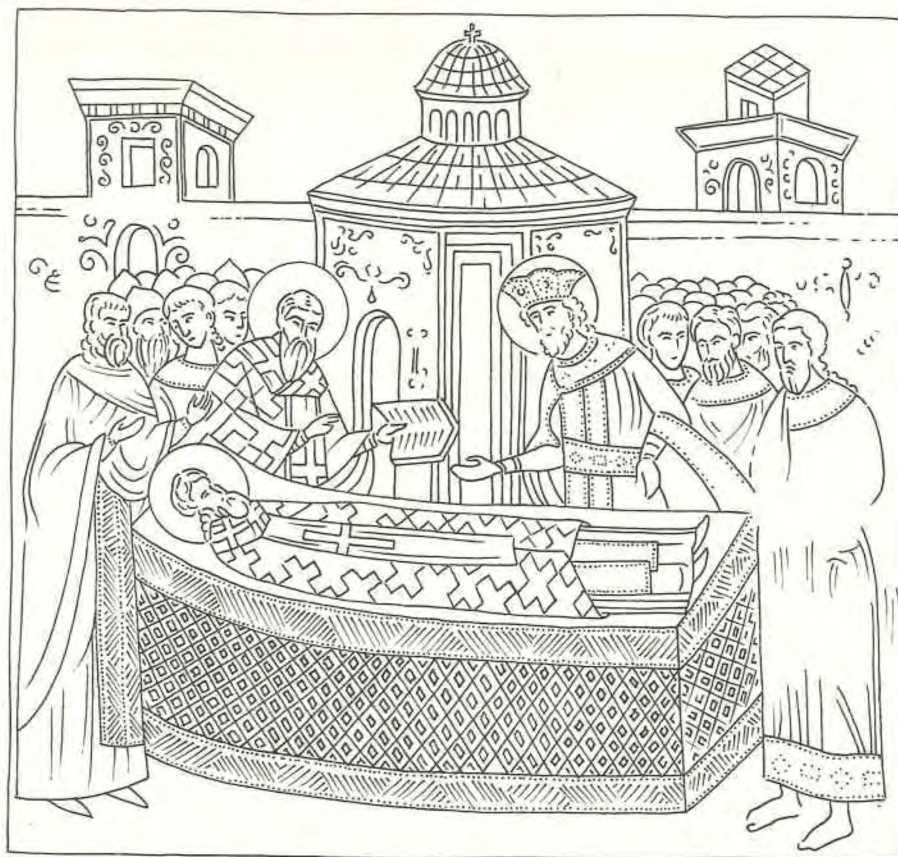


СЛ. 1. СВ. САВА СЛУЖИ СЛУЖБУ БОЖИЈУ У ЦРКВИ У ТРНОВУ (ТРПЕЗАРИЈА ХИЛАНДАРА).





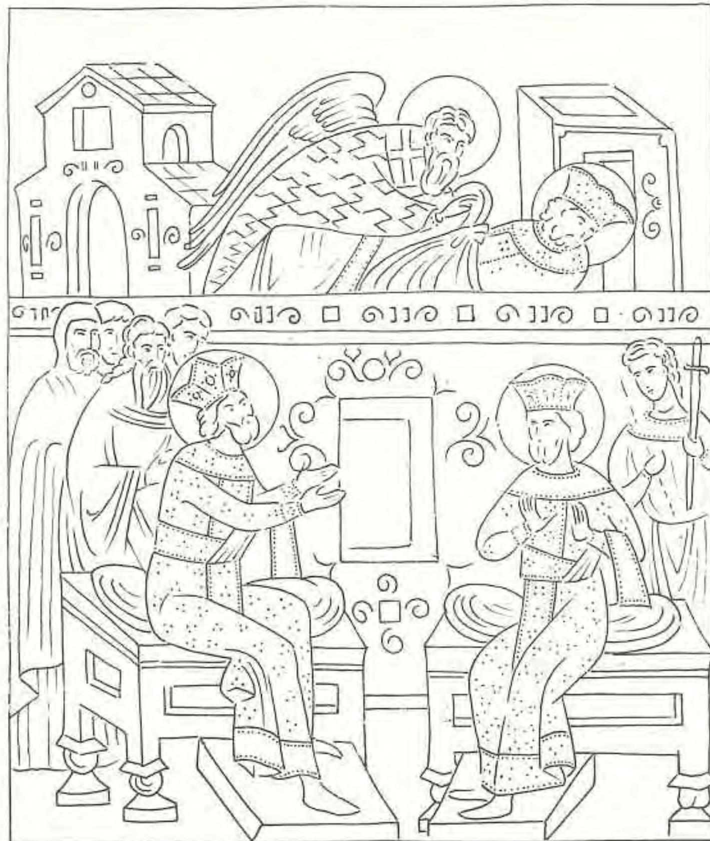
FIG. 2. LA MORT DE ST. SAVA À TÜRNOVO (LE 14 JANVIER 1235) (RÉFECTOIRE DE CHILANDAR).



СЛ. 2. СМРТ СВЕТОГ САВЕ У ТРНОВУ (14. ЈАНУАРА 1235) (ТРПЕЗАРИЈА ХИЛАНДАРА).

FIG. 3. LA VISITE DU ROI ETIENNE VLADISLAV À TŬRNOVO (RÉFECTOIRE DE CHILANDAR).





СЛ. 3. ПОСЕТА КРАЉА СТЕФАНА ВЛАДИСЛАВА ТРНОВУ (ТРПЕЗАРИЈА ХИЛАНДАРА).



FIG. 4. LA TRANSLATION DE RELIQUES DE ST. SAVA (RÉFECTOIRE DE CHILANDAR).

СЛ. 4. ПРЕНОС МОШТИЈУ СВЕТОГ САВЕ (ТРПЕЗАРИЈА ХИЛАНДАРА).



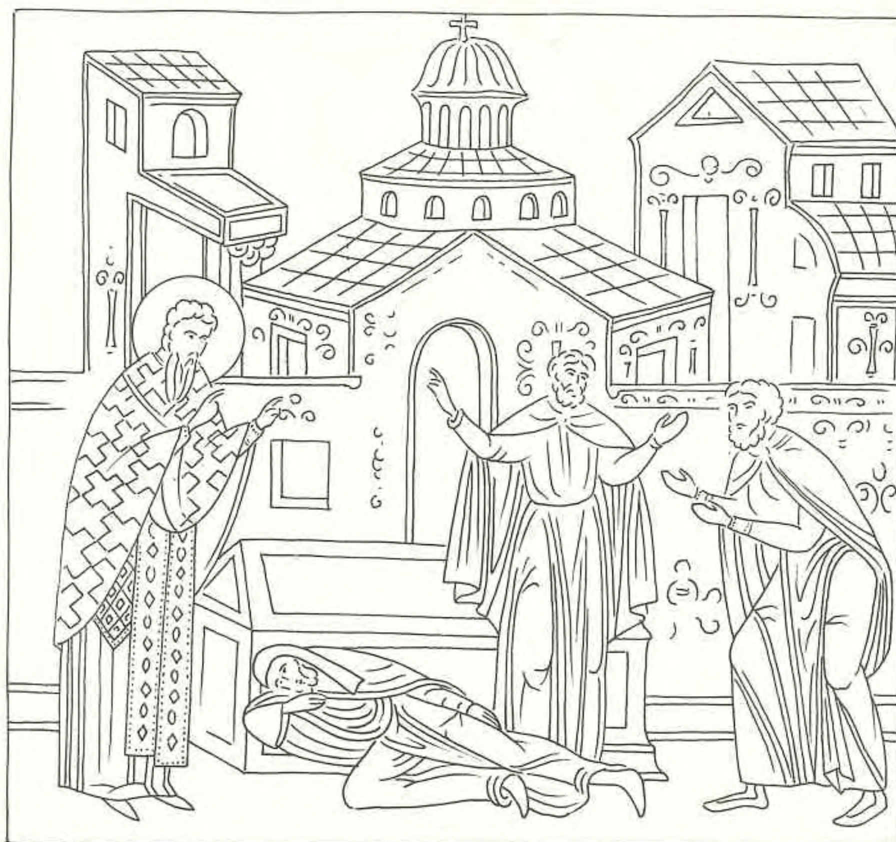
FIG. 5. ICÔNE DU MONASTÈRE DE MORAČA (ca. 1645).
СЛ. 5. ИКОНА ИЗ МАНАСТИРА МОРАЧЕ (око 1645).



FIG. 6. ST. SAVA, IMAGE DU XIII[e] SIÈCLE DU MONASTÈRE DE MILEŠEVA.
СЛ. 6. СВ. САВА, ФРЕСКА XIII ВЕКА ИЗ МАНАСТИРА МИЛЕШЕВЕ.

FIG. 7. ST. SAVA FAIT UN MIRACLE POSTHUME: LA GUÉRISON DU MOINE NÉOPHYTE À TŬRNOVO (RÉFECTOIRE DE CHILANDAR).





СЛ. 7. СВ. САВА ЧИНИ ПОСМРТНО ЧУДО: ИСЦЕЉЕЊЕ МОНАХА НЕОФИТА У ТРНОВУ (ТРПЕЗАРИЈА ХИЛАНДАРА).

LA PEINTURE DE CHILANDAR À L'ÉPOQUE DU ROI MILUTIN

VOJISLAV J. DJURIĆ

Il y a presque vingt-cinq ans depuis qu'on a entrepris l'étude systématique de la peinture murale dans le monastère de Chilandar[1], et quinze ans depuis que les fresques médiévales conservées ont été décrites et qu'on a tenté d'établir leur date et leur place dans l'art médiéval.[2] Entretemps, les moines de Chilandar, qui veillent à l'entretien du monastère et s'efforcent de réparer les dégats, trouvèrent des oeuvres jusqu'ici inconnues de la peinture murale médiévale, tout comme les restaurateurs grecs contribuèrent à ce que certaines fresques, jusque-là recouvertes, soient nettoyées et que d'autres, partiellement visibles auparavant, soient défrichées des restes des couches de chaux ou de mortier. Les plus importantes découvertes ont été faites dans l'église principale, dans l'ancien réfectoire et dans l'église du cimetière, dédiée à l'Annonciation. Ces trois entités, comme il nous sera donné de voir, relèvent de la grande reconstruction du monastère du temps du roi Milutin. Elles mettent en lumière la création artistique qui se déployait à Chilandar dans les premières décennies du XIV[e] s. et complètent considérablement le catalogue des fresques médiévales de Chilandar, conservées jusqu'à ce jour.

LE CATHOLICON

L'ancienne peinture de l'église principale de Chilandar, qui n'a pas été repeinte au commencement du XIX[e] s. (dans le coin sud-ouest du naos et derrière l'ico-

1 С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова Византолошког института 3, Београд 1955, 179—182; idem, „*Чин бивајеми на разлучеције души од тела*" *у монументалном сликарству XIV века*, ibid., 7, 1961, 39—50.

2 V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar, Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, 1961, III, Belgrade 1964, 59—98.

nostase, ainsi que celle qui a été nettoyée en 1960 — une partie de la Nativité de la Vierge dans la conque septentrionale et saint Pantéléimon dans le narthex), a été révélée lors du Congrès d'études byzantines à Ochrid. Elle a été datée autour de 1319, et attribuée, avec remarque appelant à des vérifications ultérieures, à Georgios Kalliergis, célèbre peintre de Thessalonique.[3] Autour de 1970, une équipe de peintres-restaurateurs grecs, avec en tête M. Photios Zachariou, a nettoyé les fresques dans la zone inférieure de la conque sud du naos. On a défriché, au fait, deux zones de peinture qui se trouvent sous la corniche saillante décorée d'ornements peints.

Dans la zone inférieure sont peints les quatre saints guerriers, à l'est de la porte d'entrée dans la conque sud, et les quatre saints moines, à l'ouest de la porte. Le premier, du côté est, est saint Démétrios (O ΑΓΙΟC ΔΗΜΗΤΡΙΟC). Il est vêtu d'une courte tunique, d'une cuirasse et recouvert d'une cape, alors que ses jambes sont recouvertes d'un pantalon étroit et de molletières. Dans la main droite il tient une lance, et soutient de la main gauche un bouclier conique reposant sur le sol. Il porte une épée à la ceinture. A côté de lui se trouve saint Procope (O ΑΓΙΟC ΠΡΟΚΟΠΙΟC). Vêtu comme saint Démétrios, mais portant, au lieu de la cuirasse, encore une courte tunique. Il soutient de la main droite une lance et tient dans la main gauche une épée pointant vers le haut. Il a sur le dos un grand écu sphérique et un carquois ouvert laissant apparaître des flèches rangées. Le troisième dans la suite est saint Eustathe (O ΑΓΙΟC EVCTATIOC). Il est vêtu du même costume de guerrier, comme saint Démétrios, cependant que la coupe et les couleurs sont différentes. Il fait un pas vers la droite, alors qu'il lève de la main droite la lance et la place en diagonale sur la poitrine. Il a une épée à la ceinture et un bouclier conique sur l'épaule gauche. Sur une surface étroite, à l'intérieur du portail de la conque, est peint saint Mercure (O ΑΓΙΟC ΜΕΡΚȣΡΙΟC). Son costume est du même genre que celui de saint Démétrios. Dans la main droite courbée il tient une épée dégainée et pointant vers le haut, et porte dans la main gauche un bouclier rond. Tous les saints guerriers sont jeunes, à l'exception de saint Eustathe dont les cheveux sont grisâtres.

La suite des quatre saints moines, qui figurent dans la partie occidentale de la conque, débute avec un saint âgé à longue barbe, dont l'inscription avec le nom a été effacée. Il tient des deux mains un roleau déployé. Il se trouve vis-à-vis de saint Mercure dans l'entrée de la conque. Les trois autres sont peints comme pendants des trois saints guerriers sur le côté est. Le premier en est saint Théodose Cénobiarque (O ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΟCΙΟC O ΚΙΝΟΒΗΑΡΧΗC). Avec la main droite, levée à la hauteur de la pointrine, il fait le signe de la bénédiction, alors que dans la main gauche il tient le rouleau avec un texte inscrit. A côté de lui se trouve le saint Arsène (O ΑΓΙΟC ΑΡCΕΝΙΟC) dont la main droite levée fait le signe de la bénédiction, alors qu'il soutient de la main gauche un rouleau élancé. Le saint Antoine (O ΑΓΙΟC ΑΝΤΩΝΙΟC), dernier dans la suite, a développé son rouleau qui lui pend sur le bras gauche et dont il tient l'autre bout avec la main droite. Les quatre saints moines sont vêtus de l'habit des mégaloschimoi: les longues robes sont plus claires que les capes, la coucoule (saint Antoine étant le seul à avoir la tête couverte) et les

3 Ibid. 71—83; cf. et idem, *Die byzantinischen Fresken in Jugoslawien*, München 1975, 74, 264.

analaves (à l'exception de saint Antoine). Ils sont tous des vieillards aux longues barbes blanches.

Au-dessus des figures debout de la zone inférieure se trouvent cinq compositions peintes. L'une célèbre la Vierge, les quatre autres appartiennent au cycle des Miracles et des Paraboles du Christ. A la place la plus en vue dans la conque sud — celle qui est immédiatement vue par le fidèle — est exécutée la Fête de la Présentation de la Vierge au temple (ΤΑ ΑΓΙΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ), qui est la fête du monastère de Chilandar. Elle est, en effet, le pendant de la composition de la Nativité de la Vierge qui se trouve au même emplacement dans la conque nord. Il s'agit d'une „scène“ complexe, fermée par un mur bas et très riche en „coulisses“ architectoniques. Devant ce mur se trouve la petite Vierge accompagnée d'une suite de sept jeunes files qui portent des cièrges allumés, et de ses parents Anne et Joachim. Trois des filles de la suite déploient un voile orné derrière le dos de la Vierge. La suite est accueillie, devant le ciborium de l' autel, par le vieux prêtre Zacharie, penché en avant et tendant les bras vers la Vierge. Derrière le ciborium, dans le sanctuaire, la petite Vierge est assise sur un trône élevé, et un ange volant vers elle lui apporte un pain avec la croix incrustée. Dans l'arrière plan de la scène, au-delà de ce parapet, on voit quatre bâtiments regroupés, de hauteur et apparence différentes. Leurs formes, raccourcies selon le principe de la „perspective inverse“, sont représentées de sorte à accentuer le centre même des événements. Le ciborium, de l'autre côté de l'image, est posé à l'encontre des autres édicules de l'architecture peinte, afin de faire ressortir l'importance du personnage principal de la scène — la Vierge.

Au milieu de la conque sud, au-dessus et entre les ouvertures, sont peintes trois compositions: en haut, l'Enseignement du Christ aux Juifs, à gauche la Guérison de la femme bossue, et à droite la Veuve et ses deux lepta. L'Enseignement du Christ aux Juifs (Ο ΧϹ ΔΙΔΑϹΚΟΝ ΕΝ ΤΩ ΙΕΡΩ ΤΗϹ ΪȣΔΑΙΟΙϹ) se déploie devant un mur bas et tous les participants sont représentés jusqu'au-dessous de leur taille, en raison de la hauteur insuffisante de la surface prévue pour cette scène. Le Christ est au milieu devant le ciborium, bénissant de la main droite, alors qu'il tient dans la main gauche l'Evangile ouvert. A chacun de ses côtés se trouvent sept hommes serrés en deux groupes.

Le Christ guérissant la femme bossue (Ο ΧϹ ΙΟΜΕΝΟϹ ΤΗΝ (ΠΡΟϹ)ΚΥΠΤȣϹΑΝ) est également une scène comprenant un mur bas dans l'arrière plan. Le Christ bénissant, accompagné des apôtres Jean et Pierre, est tourné vers la femme bossue en s'appuyant de la main gauche sur un bâton.

La scène de la Veuve avec ses deux lepta (Η ΧΕΙΡΑ ΒΑΛȣϹΑ ΤΑ ΔΙΟ ΛΕΠΤΑ) a le même fond que les deux autres scènes au-dessus de l'entrée. A gauche se trouve la veuve qui, s'étant approchée de la table, y pose ses deux pièces de monnaie. A droite, le Christ (ΙϹ ΧϹ) la bénit, et derrière lui se trouvent deux apôtres.

Ces deux dernières scènes ont été partiellement peintes au-dessus de l'ouverture trilobée de l'entrée latérale de la conque sud, et partiellement sur la surface du mur qui sépare les ouvertures latérales de l'entrée principale. Aussi la moitié de chacune de ces compositions — celle qui se trouve au-dessus de l'ouverture —

comprend-elle des figures peintes en bustes, cependant que les figures se trouvant sur la surface du mur, entre l'entrée principale et les ouvertures latérales, sont coupées sur les bords, cette surface étant haute mais étroite.

Le programme de cette zone dans la conque sud se termine du côté ouest par la grande composition de l'Expulsion des marchands du temple (Ο ΧΣ ΕΚ ΒΑΛΟΝ ΕΚ Τ8 ΙΕΡΟV ΤΟVϹ ΠΟΛΟVΝΤΑϹ Κ(ΑΙ) ΑΓΟΡΑΖΩΝΤΑϹ). A gauche de la composition se dresse l'exèdre du sanctuaire dans le temple à sept colonnes, dans laquelle est placé le ciborium, au-dessous duquel se trouve la sainte table avec un rouleau développé. Le sanctuaire est cloisonné par une basse porte à deux battants. Le Christ (IC XC) devant le sanctuaire s'approche des marchands, tenant dans la main droite un rouleau et agitant de la main gauche un triple fouet. La foule de marchands, de différents âges, avec quelques femmes et deux enfants, s'empresse vers le côté droit de l'image, ensemble avec un cheval, des vaches, des moutons, des chèvres, chargés de différentes marchandises et d'oiseaux qu'ils vendaient dans le temple. Ils laissent derrière eux des objets en vrac et ci et là une table renversée. Derrière la foule, le fond est bloqué par une basse enceinte avec quelques colonnes et un kiosque surmonté de calotte reposant sur quatre petites colonnes. Une draperie rouge pend entre l'exèdre et le kiosque.[4]

Il est encore prématuré d'entamer l'examen de l'iconographie des fresques nettoyées dans le catholicon de Chilandar; cela ne pouvant être fait que lorsqu'on aura découvert un plus grand nombre de figures et de scènes. Ce premier lot de fresques originales ne révèle pas des particularités iconographiques qui mériteraient qu'on s'y attarde. Seulement lorsqu'elles pourront s'inscrire dans un ensemble plus grand recevront-elles plus d'importance: il nous sera permis alors de voir si et dans quelle mesure elles correspondent aux „modèles" connus et à l'esprit icono-

4 Les thèmes de ces deux zones de fresques dans la conque sud ont été énumérés par V. R. Petković, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 338, 339. Etant donné que V. Petković a travaillé avant le nettoyage des fresques, il y a eu certaines erreurs: certains saints on été omis (saint Mercure et le moine inconnu dans le cadre de la porte), alors que certains ont été faussement identifiés (le nom du saint Arsène a été lu comme celui du saint Athanase). Il y a même certaines imprécisions dans l'énumération de l'ordonnance des scènes. Après le nettoyage de la Présentation de la Vierge au temple, cette scène a été mentionnée dans le rapport sur les travaux de restauration: M. Michaélidis, *Nouveaux documents sur la peinture de deux monuments de la Macédoine*, Athens Annals of Archeology, IV/3, 1971, 341—346. L'iconographie des scènes particulières du catholicon a été assez étudiée en raison de la curiosité qu'elles présentent, bien qu'elles soient recouvertes encore d'une couche datant du XIX[e] siècle. Cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, Répertoire des monuments s.v. Athos, Chilandari, p. 716 (où l'on cite les passages consacrés aux compositions suivantes: la Nativité du Christ, le Baptême, le Crucifiement et le Thrène). En ce qui concerne la Présentation de la Vierge au temple, cf. J. Lafontaine—Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 154. Trois épisodes de la vie de saint Jean Chrysostome ont été analysés par A. Xyngopoulos, *Restitution et interprétation d'une fresque de Chilandar*, Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 93—97. La légende de saint Sisoé du narthex a été expliquée par R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild im spät— und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971, 88—89, 111. En ce qui concerne la Toison de Guédéon, du narthex également, cf. J. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, Зограф 5, Београд 1974, 38 et suite.

graphique général de la peinture byzantine de la deuxième décennie du XIV^e siècle. La Présentation de la Vierge au temple et l'Expulsion des marchands du temple — les deux scènes iconographiquement les plus ramifiées parmi les scènes nouvellement découvertes — démontrent que leur peintre figurait parmi ceux qui occupaient les sommets de la création du temps de la renaissance des Paléologues, et que les fresques de Chilandar ne manqueront pas de s'attirer la plus grande attention des chercheurs de l'iconographie byzantine.

Il en va de même avec les caractéristiques du style de cette peinture. Leur examen doit se faire parallèlement, c'est-à-dire quand on aura découvert beaucoup plus de fresques que maintenant. Les analyses partielles — possibles autant que celles concernant l'iconographie — ne peuvent jamais être intégrales. Toutefois, il nous est possible de constater d'ores et déjà qu'il s'agit des oeuvres de la plus haute valeur, qui comprennent toutes les caractéristiques classicisantes que possédaient les plus grandes créations de la deuxième décennie du XIV^e siècle. En plus, tous les éléments de l'image — la composition harmonieuse et reliée; les mouvements riches en contenu, mesurés mais éloquents; les expressions retenues des visages; les proportions pour l'essentiel classiques; l'architecture peinte très riche, ci et là grandiose, vue sous différents angles de vue et raccourcie selon le principe de la „perspective inverse", etc. — y sont représentés sous la forme la plus explicite pour l'époque où ces fresques ont été créées.

Un fait mérite une attention particulière: le peintre a traité la décoration de la conque sud comme un ensemble unifié. La disposition des scènes et des figures repose sur une symétrie accentuée. L'axe vertical sur lequel repose l'ensemble du système décoratif est planté dans la base de l'entrée principale de la conque. Au-dessus de l'arc central de l'entrée, le Christ est représenté frontalement devant le ciborium dans la composition de l'Enseignement aux Juifs. Deux groupes de Juifs lui font face. Un peu plus bas, sur le côté, sont peintes deux scènes avec deux femmes courbées, la veuve et la femme bossue, qui sont approchées, dans les deux compositions, par le Christ bénissant, accompagné de deux apôtres. La symétrie est parfaite dans la répartition des sujets, et l'ordonnance des figures y est faite selon le phénomène de l'objet vis-à-vis de son reflet dans le miroir. Aux ailes extrêmes de cette zone se trouvent deux grandes peintures — la Fête de la Présentation de la Vierge au temple et l'Expulsion des marchands du temple — qui sont, elles aussi, mutuellement correspondantes: architecture peinte, hauteur des bâtiments, parfois la forme de ceux-ci, le tout faisant partie d'un système de pendants. Même les positions des principaux groupes de figures en scène, malgré les différences suggérées par les thèmes, portent en elles des éléments de liaison: Joachim de la Présentation de la Vierge au temple imite la place du Christ de l'Expulsion, et la suite des filles avec la Vierge cède à peine devant la masse des marchands de l'Expulsion.

Les figures debout dans la zone inférieure, à l'exception des saints se dressant au milieu, ont des positions et des mouvements de corps qui s'accordent avec le principe de mise en symétrie. Les saints guerriers du côté est de la conque se reflètent dans les saints moines du côté ouest. Les saints qui sont posés les uns en face des autres sont tournés de façon correspondante afin de constituer une partie d'une entité fermée. Le système de décoration d'un espace ecclesiastique reposant sur le calcul géométrique est caractéristique pour de nombreux peintres byzan-

tins, et surtout pour ceux de l'époque de la renaissance des Paléologues. Le peintre de la conque sud de Chilandar a certes obéi aux lois de son monde et de son époque, mais a réalisé, ce faisant, un résultat enviable et certainement valable.

Le traitement du volume et le choix des couleurs revètent des caractéristiques spécifiques. Le modelé des volumes du corps a été exécuté avec une haute maîtrise artistique, et quand il s'agit des visages des saints — avec une souplesse des passages que seuls les meilleurs maîtres peuvent atteindre. En ce qui concerne le coloris — par ailleurs très riche, clair par rapport à celui, mettons, des oeuvres de la même époque exécutées par les peintres du roi Milutin, Michel et Eutychios — ce qui surprend c'est l'emploi du cinabre. Cette couleur n'apparaît pas si fréquemment sur les oeuvres de la renaissance mûre des Paléologues. Dans les autres fondations de Milutin, cette couleur n'est pas présente, sauf dans la Vierge Ljeviška. Quant aux fresques de Thessalonique, notamment celles des premières décennies du XIV[e] siècle, le cinabre a été employé dans Sainte-Catherine, Saint-Nicolas Orphanos, ainsi que dans la ville voisine de Verria — dans l'église du Christ-Sauveur.[5] Cette couleur fait défaut dans les autres monuments de Grèce, datant des années autour de 1300.[6] Très chère, difficilement trouvable[7], mais couleur noble, le cinabre était considéré comme un luxe, tout comme le bleu azur ou l'or. Aussi fut-elle remplacée le plus souvent par d'autres couleurs rouges d'origine différente et considérablement moins chères. Le fait qu'elle est utilisée à Chilandar, ainsi que l'usage de l'or sur les auréoles et les vêtements des saints[8], témoignent des soins particuliers du nouveau fondateur, le roi Milutin, pour que la célèbre fondation de son arrière grand-père devienne encore plus somptueuse et surpasse certains éminents mona-

5 Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, т. I, IX—X, XXXII, XXXIII (pour l'église de Prizren); A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athènes 1964, fig. 174, 177, 178, 182, 189; S. Pelekanidis, Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Athènes 1973, pl. 10, 11, 21 (pour le Saint-Sauveur à Verria). Les fresques de la Sainte-Catherine à Thessalonique n'ont pas été publiées.

6 Par exemple, dans la chapelle de Saint-Euthyme dans l'église de Saint-Démétrios à Thessalonique, sur les fresques de 1303; dans les Saints-Apôtres, sur les mosaïques d'environ 1315; dans le Protaton au Mont Athos, datant d'environ 1300 (A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athènes 1956, pl. 1—13); dans la Vierge Olympiotissa à Elasson, d'environ 1300; dans Omorfi ekklissia à Athènes de la fin du XIII[e] siècle (M. Chatzidakis, *Monuments byzantins en Attique et en Béotie*, Athènes 1956, pl. 20—21); dans Saint-Démétrios à Mistra de la fin du XIII[e] (P. Kanellopoulos, *Mistra*, München —Ahrbeck 1962, Taf. 5—7); à Parigoritissa, sur les mosaïques de la même époque (A. K. Orlandos, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, Athènes 1963, pl. 1—20). Le cinabre est présent, cependant, sur les mosaïques et les fresques dans le monastère de Chora à Constantinople (P. Underwood, *The Karye Djami*, vol. 2, New York 1966, Pl. 55, 68—69, 85, 88, 94, 101; vol. 3, Pl. 214, 220, 547).

7 Ченино Ченини, *Тракӣаӣ о сликарсӣву*, I, Београд 1950, 20; Cf. aussi И. Божић, *Дубровник и Турска у XIV и XV веку*, Београд 1952, 306—307; С. Ћирковић, *Сӣефан Вукчић Косача*, Београд 1964, 96—97, 137; С. Радојчић, *Цреац*, Зограф 2, Београд 1967, 30—31.

8 Sur les fresques nettoyées, il se maintient encore sur les auréoles, et encore mieux sur la parrure de guerre de saint Procope ou sur le rideau décoratif dans l'Expulsion des marchands du temple.
Même sur les fresques exécutées à l'époque de Nemanja dans l'ancienne église, il y avait assez d'or. Il est mentionné par l'écrivain Teodosije, moine de Chilandar, qui ait pu le voir avant que Milutin n'ait fait détruire l'église: *Сӣаре срӣске биографије*, traduit et commenté par M. Башић, Београд 1924, 119. Cf. aussi V. J. Djurić, *La peinture murale serbe du XIII[e] siècle*, L'art byzantin du XIII[e] siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Belgrade 1967, 151.

stères de l'Athos, ou puisse alors égaler ceux qui avaient des décorations en mosaïques, comme le Vatopédi.[9]

Pour élever Chilandar à la grandeur et à la beauté des plus grandes laures athonites, le roi a fait de gros efforts et dépensé des sommes considérables. Il l'a élargi, consolidé, et lui a assuré, au moyen de tours spéciales, des accès plus paisibles; il a fait démolir la petite et ancienne église et a fait construire une nouvelle, beaucoup plus grande, la plus belle église du Mont Athos à l'époque, ainsi qu'un nouveau réfectoire et l'église du cimetière, et a fait décorer et pourvoir le tout en objets précieux et en icônes.[10] On remarque, d'après la valeur artistique de la peinture du catholicon, qu'il fit appeler les meilleurs peintres pour y exécuter des fresques. A l'époque, j'ai trouvé que certaines peintures de Chilandar portaient de grandes ressemblances avec l'oeuvre du peintre Georgios Kalliergis, conservée dans l'église du Christ-Sauveur à Verria, datant de 1315, et avec la peinture de l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique, dont les fresques datent d'avant 1320. De là, et du fait que Georgios Kalliergis entretenait des relations d'affaires avec le Chilandar, découle la supposition qu'il a dû lui-même, avec son équipe, réaliser la peinture du catholicon de Chilandar. Cette hypothèse se termine, toutefois, sur une réserve importante: „Il se comprend qu'une telle conclusion exige des vérifications ultérieures qui seront possibles lorsqu'on aura nettoyé un plus grand nombre de fresques de Chilandar et sera publiée la décoration de l'église du Saint-Sauveur à Verria".[11] Cette supposition, impliquant Kalliergis et son équipe comme étant les peintres de l'église principale de Chilandar, éliminait l'ancienne attribution des fresques de Chilandar au mystérieux Manuel Pansélinos ou, alors, aux peintres Michel et Eutychios. Toujours est-il que ces attributions apparaissent encore, ci et là.[12]

Entretemps, deux monographies ont paru: A. Xyngopoulos a écrit un livre sur l'église de Saint-Nicolas Orphanos, et S. Pelekanidis sur Kalliergis, voire sur l'église dédiée au Saint-Sauveur à Verria.[13] La monographie succincte et richement illustrée sur l'église de Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique se préoccupe davan-

9 Cf. Н. П. Кондаковъ, *Памятники христіанскаго искусства на Афонѣ*, С. Петербургъ 1902, 100—104; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, 62, pl. 1—4.

10 L'Archevêque Danilo II, *Животи краљева и архиепископа српских*, traduit par Л. Мирковић, Београд 1935, 100—101; С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара, Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 87—149, 178—181; idem, *Једна хипотеза о архитектури хиландарске трпезарије*, Зборник заштите споменика културе XIV, Београд 1963, 1—12; idem, *Одбрана манастира Хиландара*, Зборник за ликовне уметности 8, les Mélanges offerts à Dejan Medaković, Нови Сад 1972, 91—115, passim.

11 V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, 79—81.

12 П. Миљковиќ-Пепек, *Денешните можности за одредување на авторите на фреските во главната манастирска црква на Хиландар*, Гласник на Институтот за национална историја X/2—3, Скопје 1966, 203—218; idem, *Делото на зографите Михаило и Евтихиј*, Скопје 1967, 230—233; l'auteur estime que les fresques de Chilandar sont très proches des oeuvres des maîtres de la cour du roi Milutin. Le désir d'attribuer les fresques de Chilandar à Michel et Eutychios fut exprimé jadis par Ђ. Бошковић, *О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века*, Старинар IX—X, Београд 1959, 128, 130.

13 A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ, 1964, texte de la 11e à la 27e page avec 190 reproductions. S. Pelekanidis, o.c., texte p. 121, 21 reproductions en couleur et 83 en noir et blanc.

tage de l'énumération des thèmes et de l'effort de les dater, qu'elle ne se préoccupe des questions de la valeur artistique des fresques et des peintres qui en sont les auteurs. Cependant, l'étude détaillée de l'oeuvre de Georgios Kalliergis de Verria traite non seulement des questions historiques et iconographiques, mais aussi des questions artistiques. L'auteur y expose ses opinions qui reposent sur une comparaison minutieuse des fresques, et discute ma propre hypothèse portant sur les autres oeuvres de Georgios Kalliergis. Il boucle le cercle assez fermement, en affirmant que Kalliergis n'a exécuté que les fresques de Verria et partiellement celles de Saint-Nicolas à Thessalonique, et qu'il n'a nullement été l'auteur des peintures de Chilandar[14].

Maintenant que l'on a nettoyé un nombre considérable de fresques à Chilandar, ce problème peut être abordé à nouveau, bien que partiellement, il est vrai. Après le nettoyage des fresques à Verria, il est tout à fait certain que Georgios Kalliergis n'a pas peint les fresques dans la conque sud de Chilandar. Les types des visages de ses saints sont différents, sa façon de peindre est plus pittoresque et est dotée d'un tempérament plus vif; sur les visages des saints, saturés de couleurs, il y a plus de touches de couleurs différentes et moins de nuances fondues. Dans ses mains, le pinceau décrit les formes plus vivement, il devient enjoué en exécutant le portrait d'un vieillard, plein de relief et encadré d'une abondante chevelure blanche.[15]

Kalliergis a une écriture spécifique que l'on pourra facilement discerner désormais. A-t-il participé à l'exécution des fresques encore non nettoyées dans le catholicon de Chilandar, qui montrent déjà une ressemblance iconographique avec celles de Verria[16] — on ne pourra répondre que lorsqu'on aura enlevé les couches appliquées postérieurement sur ces fresques.

Il semble, cependant, qu'il n'ait jamais travaillé dans l'église de Saint-Nicolas de Thessalonique. Pour le moment, on peut y remarquer la participation de deux artistes, bien qu'il soit difficile de distinguer intégralement leurs oeuvres. Le témoignage le plus évident du travail de deux peintres à Saint-Nicolas a été préservé sur l'intrados de l'arc et les côtés du mur et du pilier qui se trouve dans le passage entre le sanctuaire et la nef septentrionale de l'église. Deux anges y sont peints l'un en face de l'autre. L'un a été traité d'une façon raffinée, avec souplesse, à l'aide de traits fondus et de passages soigneux du clair au foncé, à l'instar d'une petite icône; le deuxième a, au contraire, une tête exécutée en traits rapides: sur l'oval posé du visage, le peintre y jette, en dessinant, des accents multicolores sans se donner de la peine de les amalgamer en une entité, comme s'il était en train de faire une fresque, en tenant compte de la distance qui doit contribuer à obtenir l'impression de l'unité du volume.[17] On a relevé à Saint-Nicolas, également, l'existence de deux types de visages du Christ: l'un allongé, étroit, au nez courbé,

14 S. Pelekanidis, o.c., 112—121, 157—164.

15 Ibid., fig. 16, 18—20 (en couleur), fig. 37, 38, 43—46, 55—70 (noir et blanc).

16 V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, 79—80.

17 Leur emplacement est donné par A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες, sur le schéma de la disposition de sujets III, n. 20 et 21, reproductions en noir et blanc n. 70 et 71 sur lesquelles cette différence importante ne peut être discernée, du fait que l'ange exécuté à la manière des peintres d'icônes a été photographié de loin et sous un certain angle.

et l'autre — large et peint d'une manière généralisée.[18] Ni par les particularités des écritures, ni par les traits des visages, aucun des deux peintres reconnus à Saint-Nicolas ne saurait être Kalliergis. Les têtes des saints de Kalliergis tendent, selon la règle, vers le cercle parfait, ce qui n'est pas le cas à Saint-Nicolas, tout comme y est absente la manière pittoresque du traitement.[19]

Cependant, la peinture de Saint-Nicolas offre, à présent, des possibilités plus grandes pour l'étude et la comparaison avec les fresques antérieurement et nouvellement nettoyées dans l'église principale de Chilandar. La Nativité de la Vierge dans la conque nord du catholicon de Chilandar, tout comme l'ensemble de fresques dans la conque sud, ont été exécutées par un et même peintre. Les visages étroits des jeunes filles dans la Nativité de la Vierge, au nez long et courbé, sont du même type que le visage du Christ dans les scènes peintes dans la conque sud. Ces types de visages sont surtout apparentés aux visages étroits, allongés et aux longs nez courbés du Christ et de nombreux apôtres à Saint-Nicolas, qui peuvent être considérés comme étant l'oeuvre du meilleur peintre.[20] C'est celui qui exécute ses formes soigneusement, à la manière d'un peintre d'icônes. Dans son oeuvre on peut déceler encore d'autres ressemblances avec les fresques du catholicon de Chilandar. Par exemple, une des soeurs de Lazare dans la Résurrection de Lazare est, du point de vue du dessin, identique à la veuve représentée sur la scène avec les deux lepta, à Chilandar; les visages des Juifs dans la composition des Rameaux à Saint-Nicolas peuvent être trouvés parmi les Juifs auxquels le Christ s'adresse à Chilandar; le saint Siméon de la scène de la Présentation du Christ au temple dans l'église de Thessalonique a la tête presque identique à celle du grand prêtre Zacharie de la Présentation de la Vierge au temple, à Chilandar.[21] Nous n'avons pris pour ces comparaisons que des détails qui signalent des répétitions qui sont possibles uniquement quand il s'agit des oeuvres d'un même peintre ou de ses collaborateurs les plus proches, du même atelier. En tout cas, à en juger d'après les traits très particuliers des visages des saints, le principal peintre de Saint-Nicolas de Thessalonique n'aura, en aucun lieu, un peintre qui lui serait plus proche que le peintre de la conque sud et de la Nativité de la Vierge dans l'église principale du monastère de Chilandar. La décision finale sur la question de savoir s'il s'agit ou non de la même personne va être ajournée pour un certain temps encore, étant donné que la suite des travaux de nettoyage des fresques à Chilandar est envisagée, ce qui nous permettra, à ce moment, d'entreprendre des comparaisons nouvelles. Le rapport entre les fresques nettoyées à Chilandar et celles, attri-

18 S. Pelekanidis, o.c., 115, 158—159.

19 Cf. ibid., et reproductions offertes par A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες; également les reproductions offertes par П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 77—81; en se référant à certains de ses anciens articles, l'auteur défend les attributions des fresques de Saint-Nicolas de Thessalonique à Michel et Eutychios, peintres du roi Milutin. Cependant, toute comparaison plus attentive doit pouvoir exclure une telle possibilité.

20 Cf. V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, fig. 26—29 (pour la Nativité de la Vierge à Chilandar) et reproductions n. 2 et 3 dans le cadre du présent article. Comparer le même type chez A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες, fig. 19—23, 35—58 et passim.

21 Cf. ibid., fig. 22 et 60 en rapport avec notre fig. n. 3 (pour la ressemblance avec notre veuve); ibid., fig. 24 en rapport avec notre fig. 3 (pour la ressemblance des Juifs dans la scène des Pâques à Saint-Nicolas avec les Juifs de l'Enseignement du Christ à Chilandar); ibid., fig. 16 et notre fig. n. 1 (pour le rapport entre le portrait du saint Siméon de la Présentation du Christ au temple à Saint-Nicolas et Zacharie de la Présentation de la Vierge au temple à Chilandar).

buées à un peintre particulier de Saint-Nicolas, est hors de doute; aucun d'entre eux ne pourrait être identifié avec Georgios Kalliergis. Sa participation dans l'exécution des fresques à Chilandar ne sera décelée, finalement, qu'après les travaux de conservation de fresques dans la partie ouest du naos, lesquelles, même repeintes qu'elles le sont, ressemblent par leur composition à ses oeuvres de Verria.

Tout porterait à croire que le roi Milutin serait également fondateur de l'église Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique. Une église de Saint-Nicolas à Thessalonique, fondation du roi, est évoquée par le biographe et contemporain de Milutin, Danilo II.[22] Parmi les figures en pied à Saint-Nicolas Orphanos est peint également saint Georges Gorgos.[23] Le culte de saint Georges doté de cette épithète se répandait à travers la Macédoine en partant du monastère du même nom, érigé à Skoplje sur la rivière Serava, renouvelé par le roi Milutin.[24] Le roi lui-même a pu, au cours de la décoration de son église de Saint-Georges à Staro Nagoričino, voir le portrait de saint Georges Gorgos peint selon son propre désir ou sur la proposition de ses conseilleurs.[25] A une deuxième reprise, pendant le règne serbe à Kostur (Castoria), lors de la décoration de l'église métropolitaine des Saints-Archanges (Taxiarches), à l'époque du nouvel empereur Simeon (Siniša), demi-frère de l'empereur Dušan, le portrait de saint Georges Gorgos s'est retrouvé parmi les saints debout.[26] Sa présence à Saint-Nicolas Orphanos et son absence dans toutes les autres églises grecques, établit un lien solide entre la peinture de cette église de Thessalonique et le fondateur serbe.[27] Il est possible également que le portrait de saint Clément, peint sur le mur sud de la nef septentrionale à Saint-Nicolas de Thessalonique, dont l'épithète est endommagée ou non inscrite, glorifiait le saint Clément d'Ohrid, car il reproduit précisément les traits de visage de ce dernier.[28] L'influence de l'ico-

22 L'Archevêque Danilo II, o.c., 102. П. Мијовић, *Монодија о камену*, Крушевац 1967, 76—77; idem, *О грађевинама краља Милутина у Солуну*, Старинар XVIII, Београд 1968, 233—237 (avec littérature ancienne).

23 Cf. A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες, fig. 135.

24 Sur ce même monastère: Р. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 57—68; Ђ. Бошковић, *Проблем манастира св. Ђорђа „Горга" на Серави*, Старинар V—VI, Београд 1965, 73—81, le situe, sans preuves certaines, en dehors de Skoplje et l' identifie avec celui de Staro Nagoričino.

25 Cf. П. Поповић—В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино—Псача—Каленић*, Београд 1933, 13; Ђ. Бошковић, *Проблем манастира св. Ђорђа „Горга"*, 79—81.

26 Cf. A. Orlandos, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τομ. Δ', Athènes 1938, 97 (sur l'inscription dans l'église); S. Pelekanidis, Καστορία, I, Thessalonique 1953, pl. 139.

27 Toutes les preuves préalables sur le roi Milutin comme fondateur du Saint-Nicolas à Thessalonique, ont été rassemblées par Anna Tsitouridou dans sa dissertation sur cette église de Thessalonique. Ainsi est rejetée la supposition de A. Xyngopoulos, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης ἐκ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, Thessalonique 1952, 32—34, selon laquelle son fondateur serait le moine Nikon de la puissante famille Kapandritis de Thessalonique. L'auteur fondait sa thèse concernant le fondateur sur des dalles funéraires avec inscription, sous lesquelles reposaient les restes de certains membres de cette famille. Les inscriptions ne comportaient aucune donnée qui pouvait les signaler comme fondateurs de l'église. En effet, le fait d'avoir été inhumé dans une église n'implique pas de lui-même la nécessité d'en être le fondateur.

28 Cf. A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες, schéma VI, 5 (où est marquée la place de saint Clément, possiblement d'Ohrid, dans le système de la décoration); schéma IV, 19 (la place de saint Clément d'Ancyre). Cette preuve aussi figure dans la dissertation de A. Tsitouridou. Je lui suis très reconnaissant de m'avoir donné la possibilité de prendre connaissance des conclusions de son livre encore inédit.

nographie de certains saints, dont la glorification se propageait à partir de l'Etat serbe, sur le programme iconographique de Saint-Nicolas de Thessalonique est une raison importante, ensemble avec le témoignage de l'archevêque Danilo II, se prêtant à l'identification de l'église de Saint-Nicolas fondée par Milutin à Thessalonique, avec l'église de Saint-Nicolas, connue sous le nom d'Orphanos. En même temps, ceci incite à la réflexion sur les mêmes peintres qui travaillèrent dans les deux fondations du roi Milutin dans la région byzantine — à Chilandar et dans l'église de Saint-Nicolas à Thessalonique. Etant donné les petites dimensions de Saint-Nicolas de Thessalonique par rapport à la grandeur de l'église principale de Chilandar, il est à supposer que le nombre d'artistes, présents à Chilandar, devait être beaucoup plus important.

LE REFECTOIRE

Chaque monastère, et celui de Chilandar également, devait avoir, dès le commencement de sa vie, son réfectoire — le plus important bâtiment du culte après l'église. Le réfectoire actuel de Chilandar qui est orienté dans la direction nord-sud et se trouve à une dizaine de mètres à l'ouest de l'église principale, a connu avec le temps des transformations importantes qui rendent plus difficile l'étude de son apparence originale. Les plus grandes modifications ont été faites autour de 1620, en 1652 et vers la fin du XVIII^e siècle. Au début du XVII^e sont effectuées certaines reconstructions et des fenêtres sont percées, et en 1622 est mis en place un nouveau plafon. C'est en cette même année que sont décorés les murs. Le zographe en fut Georgije Mitrofanović, hiéromoine de Chilandar. Le tassement et les fissures du mur septentrional ont provoqué l'endommagement des peintures murales, si bien que les peintures ont dû être refaites sur ce mur en 1780. Vers le milieu du XVII^e siècle, on a ajouté du côté est un portique qui a été décoré de peintures vers la fin du XVIII^e siècle.[1] Vers la fin du XIX^e s., le réfectoire était encore meublé d'anciennes tables en marbre, remplacées seulement dans les temps récents par des tables en bois.[2] La reconstruction idéale de son apparence originale, faite sous forme de dessin et à partir des façades conservées, a fait apparaître qu'il s'agissait jadis d'un bâtiment très représentatif, recouvert d'un toit à deux pentes.[3] Tout porte à croire qu'il a été érigé sur les vestiges de l'ancien réfectoire de 1293. En témoignent: une insription postérieure[4] et les portraits du roi Milutin et de l'empe-

1 Л. Никольский, *Историческій очеркъ аѳонской стѣнной живописи*, Иконописній сборник, вып. I. СПб 1906, 66—67; П. Успенскій, *Первое путешествіе в Афонскіе монастыри и скиты*, II, 1, Кіевъ 1877, 30—31; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1905, н. 30—33, 1106.

2 Успенскій, o.c., 31, a vu 14 tables rectangulaires en marbre; c'est autant qu'en a vues, dans la première moitié du XVIII^e siècle, В. Г. Барскій, *Второе посѣщеніе Святой Афонской Горы*, С.—Петербургъ 1887, 231, en ajoutant que la plus belle a été la table d'higoumène, ronde et en marbre; Д. Аврамовичъ, *Описаніе древностій србски у Светой (Атонской) Гори*, Београд 1847, 6, indique que les tables en marbre sont au nombre de seize, y compris la table d'higoumène; Сава Хиландарац, *Света Гора*, Београд 1898, 167, mentionne 17 tables en marbre. Les vestiges de ces tables, à l'exception de la table d'higoumène, se trouvent aujourd'hui dans la cour du monastère.

3 С. Ненадовић, *Једна хипотеза о архитектури хиландарске трпезарије*, Зборник заштите споменика културе XIV, Београд 1963, 1—11.

4 Успенскій, o.c., 31.

reur byzantin Andronic II, peints en 1622 dans l'abside sud du réfectoire. Il est vrai, toutefois, qu' ils ne sont mentionnés dans les légendes accompagnant les portraits que comme „fondateurs de cette église".[5] Si l'année figurant dans l'inscription postérieure était exacte, alors elle correspondrait à l'époque de la construction de l'église principale, et ce serait donc le roi Milutin qui aurait eu le mérite d'avoir fait construire ce réfectoire. Le biographe du roi Milutin, l'archevêque Danilo II, qui fut pendant longtemps higoumène à Chilandar, évoque plus longuement les travaux de Milutin se rapportant à la construction de l'église principale, alors qu'il se borne à énumérer brièvement les autres travaux de construction que Milutin entreprit à Chilandar: „et il érigea en ce lieu de nombreux palais impériaux et des cellules extraordinaires...; et autour de ce lieu saint il fit construire une forteresse avec la grande muraille...; et érigea de grandes tours...; au bord de la mer près de la localité appelée Hrusija, il fit bâtir une grande tour et aménagea à son sommet une église dédiée à l'Ascension du Christ, et bâtit autour une forteresse et érigea de nombreux palais...".[6] Il se peut que le collaborateur étroit du roi sous-entendait par „de nombreux palais impériaux et cellules extraordinaires" le réfectoire nouvellement construit. La peinture préservée dans le réfectoire datant de l'époque de Milutin rassure que l'année 1293, mentionnée dans l'inscription postérieure, pourrait être le plus vraisemblablement l'époque de la construction de l'actuel réfectoire du monastère.

La peinture du réfectoire, datant du temps de Milutin, a été préservée de la restauration en 1622, grâce au plafon en bois qui fut posé à cette époque, de sorte que la nouvelle peinture n'a été faite que depuis ce plafon jusqu'au plancher. Ce qui resta au-dessus du plafon n'avait pas été détruit à cette occasion. Il s'agit des fresques originales sur le tympan triangulaire nord qui se trouve au-dessus de l'abside d'higoumène du réfectoire.[7] C'est là que ce sont très bien préservées trois scènes de l'Ancien Testament, légèrement endommagées le long des bords. Toutes les trois se rapportent à l'Ancêtre Abraham. La première du côté gauche, représente la Rencontre d'Abraham avec les trois anges près du Chêne de Mambré (ΠΑΡΑ ΤΑC ΔΡVC Μ)Α(Μ)Β(Ρ)Η (Η ΑΓΓΕΛΗ Π)ΡΟCΧΑΛȣΜΕΝΗ (ΕΝ) ΤΙ ΗΚΙΑ ΑVΤȣ). Devant le rocher avec le chêne, Abraham est représenté en proskinèse et il est approché, du côté gauche, par deux anges (le troisième est endommagé). Le premier bénit Abraham.

Au milieu du mur se déploie la scène del 'Hospitalité d'Abraham (Η ΑΓΗΑ ΤΡΗΑC — СТАИ ТРОИЦА). Là, autour de la table ronde sur laquelle reposent un plat avec les offrandes, un couteau, des morceaux de nourriture et des pains ronds, sont assis les trois anges sur un banc bas. Celui du milieu, marqué comme le Christ (IC XC), a une croix inscrite dans l'auréole. Lui et l'ange à droite bénissent, tandis que l'ange à gauche tend seulement les mains vers la table. Abraham s'approche du côté gauche portant dans les mains, recouvertes d'une draperie, trois petits pains (?). Du côté droit, Sarah apporte une écuelle remplie de liquide (vin?). La scène est entourée d'un mur semi-circulaire sur lequel s'érige à gauche une tour,

5 З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 225.

6 L'Archevêque Danilo II, *Животи краљева и архиепископа српских*, traduit par Л. Мирковић, Београд 1935, 100—101.

7 La découverte en est due au hiéromoine Petar de Chilandar, il y a quelques années, lors des travaux effectués sur les conduites d'eau dans l'enceinte du monastère.

et à droite un bâtiment avec toit à deux pentes, cependant qu'au milieu figure une tourelle décorée d'acrotère. Sept fenêtres arquées percent le mur, décoré d'ornements, tout comme la tour, la maison et la tourelle. Une draperie rouge est jetée sur le mur.

A droite se trouve la troisième scène — le Sacrifice d'Abraham — Η ΘΙCΙΑ Τȣ ΑΒΡΑΑ(Μ). Dans un paysage de montagne, avec deux rocs escarpés et saillants, recouverts d'herbe au premier plan où l'on voit aussi un arbre et un buisson, un événement dramatique est en train de se jouer: le jeune Isaac, jeté à plat ventre sur le sol, les mains liées, attend que le père, qui le tient par les cheveux et lui enfonce le genou dans le dos, l'offre en sacrifice. Un couteau pointe sur la gorge d'Isaac. Abraham a la tête tournée dans la direction de l'ange qui descend du ségment du ciel, portant un sceptre dans la main gauche et bénissant de la main droite. A droite, sur l'image, se dresse le bélier de sacrifice.

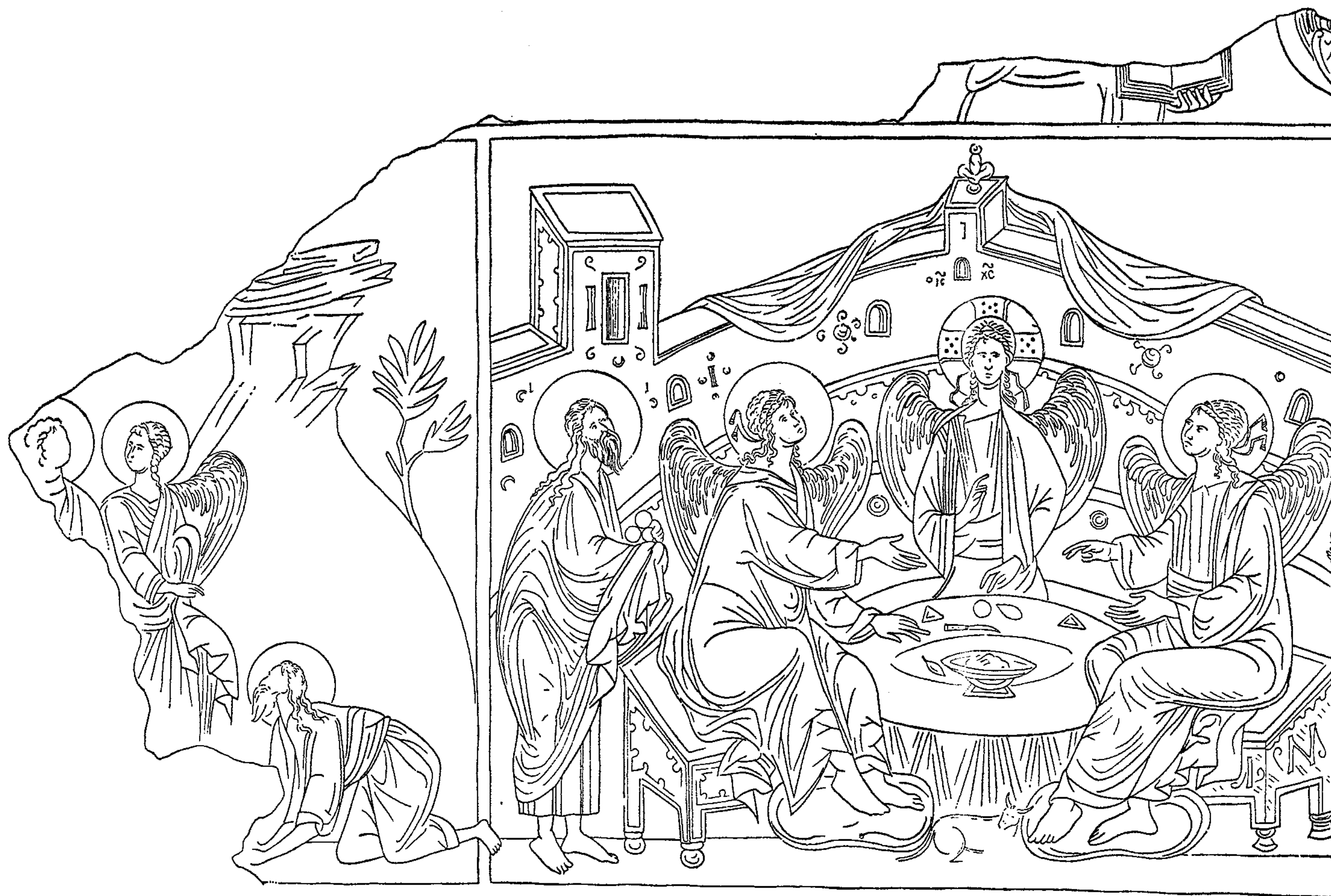
Au sommet du tympan fut peint jadis le buste du Christ avec livre ouvert dans la main, flanqué de deux archanges en buste, présentés dans des médaillons. Seule la partie droite inférieure de cette image a été préservée. Chacune des scènes était jadis séparée par une bordure rouge.

Le choix de ces trois événements de l'Ancien Testament pour en décorer la plus haute zone du réfectoire (le plus précisément le mur le plus solennel, dans lequel se trouve l'abside où l'higoumène est assis pendant le repas) visaint un but particulier. Il a été, en effet, harmonisé avec la Cène qui fut régulièrement peinte dans l'abside d'higoumène de chaque réfectoire byzantin. A l'origine, la Cène a été figurée, certainement, dans la conque de l'abside du réfectoire de Chilandar, là où se trouve aujourd'hui la Cène, reproduite au XVIII^{e} siècle. Déjà le plus ancien réfectoire byzantin connu, décoré de fresques — celui notamment qui fut taillé dans le roc appartenant à Çarikli Kilise, soit au complexe plus vaste des églises à colonnes près de la localité de Göreme en Cappadoce — avait dans la niche d'higoumène l'image de la Cène, datée des années précédant le milieu du XI^{e} siècle.[8] Elle a dû exister aussi dans l'abside du réfectoire du monastère de Saint-Jean à Pathmos, juste dans la demi-calotte qui est aujourd'hui recouverte de mortier. Les fresques conservées autour de l'abside, datant de la première moitié du XIII^{e} siècle, nous font présumer son existence à l'époque.[9] Elle a été préservée, cependant, dans la peinture murale de date quelque peu postérieure (vraisemblablement autour de 1275) dans le monastère de la Vierge à Apollonia en Albanie, où elle occupe la demi-calotte de l'abside de l'higoumène.[10] Même plus tard, elle continue

8 N. Thierry, *Une iconographie inédite de la Cène dans un réfectoire rupestre de Cappadoce*, Revue des études byzantines, tome 33 Paris 1975, 177—185. Il s'agit, en même temps, de l'unique fresque qui ait été peinte dans ce réfectoire.

9 A. Orlandos, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Athènes 1970, fig. 72, pl. 18—20.

10 Cf. В. Пузанова—Д. Дамо, *Некоторые памятники монументальной живописи 13—14 веков в Албании*, Studia albanica 2, Tirana 1965, 154—159 (où l'on ne mentionne que partiellement les thèmes, alors que la date proposée est celle du commencement du XIV^{e} siècle). La datation des fresques du réfectoire est reliée d'habitude à l'exécution des fresques dans l'église de la Vierge dans le même monastère. Sur la façade occidentale de l'église est représentée la famille de Michel VIII Paléologue — lui, son épouse Irène et son fils Andronic — dont les portraits sont accompagnés d'inscriptions. Puzanova et Damo ont conclu qu'il s'agit de la famille d'Andronic II



A. CHILANDAR, RÉFECTOIRE. LES FRESQUES DU TYMPAN NORD.

d'occuper une place d'honneur, au-dessus de la table de l'higoumène, dans presque tous les réfectoires du Mont Athos, du XVIe au XVIIIe siècle (Lavra, Stavronikita, Esphigménou, Philotéou, etc.)[11], tout comme elle figure sur le mur principal, disons, des réfectoires florentins datant de l'époque de la Renaissance: dans la Sainte-Apollonie (oeuvre de Andrea del Castagno) et à Ognissanti (oeuvre de Ghirlandaio), ainsi que dans le réfectoire milanais à Santa Maria delle Grazie (Leonardo).[12]

Paléologue. Cette conclusion a été corrigée par Th. Popa, *Saktësime rreth datimit të kishës së Manastirit të Apollonisë*, Studime historike 1, Tiranë 1967, 137—144. L'ensemble du problème de la datation de l'église a été discuté aussi par A. Meksi, *Arhitektura dhe datimi i kishës së Manastirit të Apollonisë*, Monumentet 1, Tiranë 1971, 103—110. Notre date-cadre, celle de la période autour de 1275, repose sur le fait qu'Andronic est représenté en jeune homme. Cf. aussi le livre récemment publié: H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, 189, 197, fig. 27—28. La datation des fresques y est absolument placée dans une période trop tardive, le début du XIVe siècle.

11 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 95 (pour le Philothéou), pl. 145 (pour la Lavra); F. Dölger, *Mönchsland Athos*, München 1943, 129 (pour Esphigménou); M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, Dumbarton Oaks Papers 23—24, 1969—1970, 318—319, fig. 54 (pour Stavronikita), 319—320, fig. 31 (pour la Lavra).

12 R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, X, The Hague 1928, 360—366 (pour la Sainte-Apollonie de 1449); XIII, 1931, 26—27 (pour Ogni-



Les trois réfectoires de Géorgie, dont les fresques ont été peintes entre la fin du Xe et la deuxième moitié du XIIIe siècle, démontrent certains changements dans la disposition de thèmes par rapport aux oeuvres purement byzantines. Dans leur cas, dans l'abside ou dans la niche d'higoumène on figure d'habitude la Déisis ou le portrait du Christ au-dessus de la croix, comme c'est également le cas dans de nombreuses églises de Géorgie, alors que la Cène est régulièrement déplacée sur le mur qui fait le prolongement direct de l'abside d'higoumène.[13]

La place la plus éminente de la Cène dans la décoration des réfectoires médiévaux est déterminée par des raisons ecclésiastiques et historiques, symboliques et théologiques. Le dernier repas du soir que le Christ prit avec ses disciples et au cours duquel on servait le pain et le vin, représente selon la conception chrétienne le moment même de l'institution de l'eucharistie, de l'acte le plus important dans la liturgie postérieurement développée; mais il est devenu également — selon les mots du Christ: „Vous le faites en ma mémoire" (Luc 22,19) — le modèle pour tous les cénacles fraternels des chrétiens fidèles. Durant le repas, on avait toujours à l'esprit, et surtout parmi les moines, les mots de l'apôtre Paul: „Le verre de béné-

santi d'environ 1480); E. Carli, *Pittura Italiana*, III, Milano 1960, 18—20 (pour la Santa Maria delle Grazie de 1495—97).

13 A. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тбилиси 1974, passim.

diction que nous bénissons n'est-il pas la communion du sang du Christ; le pain que nous cassons n'est-il pas la communion du corps du Christ?" (I Cor. 10,16).[14]

La signification eucharistique du repas, et celle même de la Cène dans les réfectoires médiévaux, a déterminé la nécessité que les images voisinantes sur le mur principal évoquent aussi une symbolique eucharistique. Certaines scènes de l'Ancien Testament, et avant tout l'Hospitalité d'Abraham et le Sacrifice d'Abraham, ont été comprises, par les écrivains chrétiens des temps anciens, comme les prototypes ou les préfigurations des événements du Nouveau Testament reliés à l'institution de l'eucharistie. Ayant rencontré les trois anges devant le chêne de Mambré, Abraham les introduit dans sa maison, leur fait le bain des pieds, les met à table et leur offre du pain, de la viande, d'autres nourritures et leur donne à boire, comme le Christ le fit à peu près pendant la Cène. La nourriture présentée sur la table symbolise les hosties de communion, et le repas des trois anges symbolise l'eucharistie. Le Sacrifice d'Abraham est, pour sa part, la préfiguration du sacrifice du Christ. Chaque détail sur l'image de l'Ancien Testament comporte une signification allégorique. Abraham qui offre en sacrifice son fils unique est semblable à Dieu le Père qui sacrifie son fils pour la rédemption des hommes.[15]

Tous les réfectoires médiévaux dans le monde chrétien n'ont pas des décorations peintes identiques à celles du réfectoire de Chilandar, alors que leur programme a toujours le même sens. Dans les trois réfectoires de Géorgie, qui sont connus: Oudabno de la fin du X^e^ ou du commencement du XI^e^ s., Bertoubani de 1212/13 et Kolagiri de la deuxième moitié du XIII^e^ siècle, on ne montre près de la Cène que l'Hospitalité d'Abraham, contrairement à ce qu'on trouve à Chilandar, voire tout un petit cycle consacré à cet ancêtre de l'Ancien Testament. Toutefois, ils développent la symbolique eucharistique sur les murs longitudinaux, par les images des miracles et des paraboles du Christ: la Multiplication des pains et des poissons (Bertoubani) et les Noces de Cana (Oudabno, Kolagiri).[16] Dans le réfectoire du monastère de Saint-Jean à Pathmos, à côté de l'abside d'higoumène, a été posée, du côté gauche, la scène de la Rencontre d'Abraham avec les anges, alors que l'Hospitalité d'Abraham (recouverte de mortier) devait figurer à droite. Dans la voûte au-dessus de la table d'higoumène est peinte la Communion des apôtres, et plus loin, sur les murs et dans les voûtes, le cycle des Miracles et des paraboles du Christ (dont la majorité a une signification eucharistique), afin d' y ajouter plus tard les fresques des Sept conciles oecuméniques.[17] L'Apollonia apporte,

14 Sur la signification eucharistique de la Cène, notamment: J. D. Ştefănescu, *l'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientale, III, Bruxelles 1935, 410—411.

15 F. Cabrol—H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I/1, Paris 1924, 111—127; J. D. Ştefănescu, o.c., I, Bruxelles 1932, 36—37, 38, 39, 53—54; ibid., III, 1935, 424, 469—471, 481—484; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/1, Paris 1956, 131, 134—137 (avec la littérature ancienne); ibid., II/2, 1957, 407; K. Wessel dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart 1963, 11—22.

16 Вольская, o.c., 30—66, fig. 1—22 (Oudabno), 98—136, fig. 29—44 (Bertoubani), 152—155 (Kolagiri). En ce qui concerne la valeur eucharistique des scènes: les Noces de Cana et la Multiplication des pains et des poissons, cf. J. D. Ştefănescu, o.c., I, 46; III, 444; K. Wessel dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Sttutgart 1963, 2—11.

17 A. Orlandos, o.c., 175—255, pl. 17—24, 61—102.

vers la fin du XIII[e], une multiplication de thèmes. Au-dessus de l'abside d'higoumène est représentée l'Hospitalité d'Abraham, cependant qu'à gauche et à droite de l'abside dans laquelle se trouve la Cène, figurent les images du Prophète Elie dans le désert et la Communion de Marie l'Egyptienne, le Lavement des pieds et les Noces de Cana[18] — chargées toutes d'une symbolique eucharistique.[19] Sur les autres murs se succèdent les scènes du cycle de la passion du Christ et du cycle des Miracles et des paraboles du Christ.[20]

Par conséquent, le mur principal de chaque réfectoire médiéval dans le monde chrétien — celui devant lequel est assis l'higoumène du monastère, d'où l'on bénit la nourriture et vers lequel sont dirigés les regards de la confrérie pendant le repas — offre toujours dans sa zone supérieure des images évoquant le symbolisme eucharistique. Les autres murs peuvent les développer ou être destinés — comme c'est souvent le cas — à rappeler par l'image les illustres exemples de la vocation monacale. Aussi les zones inférieures sont-elles remplies de portraits de vieillards ermites ou de fondateurs de cénobitisme, ceux qui étaient généralement connus, de même que de ceux qui étaient déjà devenus célèbres dans la région dans laquelle se trouvait le monastère en question.[21] Les zones supérieures apportent parfois tout un cycle hagiographique d'un célèbre moine: Bertoubani — les vies de David de Garedži et de Lukian[22], et Chilandar — la vie de saint Sava de Serbie.[23]

Le programme iconographique des images peintes sur le mur principal des réfectoires médiévaux ne différait presque pas du programme de la majorité d'images peintes dans les sanctuaires de nombreuses églises contemporaines. Recourant à

18 Пузанова — Дамо, o.c., fig. 5—8; H. und H. Buschhausen, o.c., 192—196.

19 Quant à la signification symbolique de la scène du Prophète Elie dans le désert, qui représente une préfiguration de la Cène et de la Communion, cf. J. D. Ştefănescu, o.c., III, 424—425, 444, 474—477; L. Réau, o.c., II/1, 353; idem, *L'iconographie du prophète Elie*, Elie le prophète selon les écritures et les traditions chrétiennes I, Les études carmélitaines chez Desclée de Brouwer, 1956, 233—276, passim. En ce qui concerne la signification eucharistique des scènes: le Lavement des pieds et les Noces de Cana, cf. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, Paris 1957, 363—365, 407—410. La communion des fidèles est représentée symboliquement par la scène de la Communion de Marie l'Egyptienne; J. D. Ştefănescu, o.c., III, 450—451.

20 В. Пузанова—Д. Дамо, o.c. Bien des cycles de fresques de date postérieure dans les réfectoires des monastères médiévaux, tel celui du XVIII[e] siècle à Saint-Luc en Phocide, demeurent fidèles aux programmes de décoration des réfectoires anciens: le mur principal porte toujours, parmi tant d'autres thèmes, la scène de l'Hospitalité et du Sacrifice d'Abraham (cf. E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athènes 1970, 212—213, pl. 131 b, 133). Cf. aussi H. und H. Buschhausen, o.c.

21 Пузанова — Дамо, o.c., 158; A. Orlandos, Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική, 50—51; id., Πάτμος, l.c., passim; Вольская, o.c. 66—72;. Millet, o.c., pl. 112 — 113, 144 —172, 212 — 214 (pour Chilandar, Lavra et Dyonisiou); Н. П. Кондаковъ, *Памятники христiанскаго искусства на Афонѣ*, С.—Петербургъ 1902, 83—86 (pour la Lavra); F. Dölger, o.c., 133, 137 (pour Dochiariou); M. Chatzidakis, o.c., 319, fig. 54, 55, 61 (pour Stavronikita), fig. 26—29, 31 (pour la Lavra); З. Кајмаковић, o.c. Le Monastère de Marko possédait également des fresques dans le réfectoire qui dataient de la même époque que celles dans l'église (1377—1381). Dans la zone inférieure n'ont été préservés que partiellement les portraits des moines debout, dont ceux de saint Simeon Nemanja et de saint Sava de Serbie (cf. С. Мандић, *Древник*, Београд 1975, 141—145). Cf. aussi H. und H. Buschhausen, o.c., 197—209.

22 Вольская, o.c., 104, 124—127, fig. 45.

23 В. Р. Петковић, *Легенда св. Саве у старом живопису српском*, Глас СКА, CLIX, Београд 1935, 5—74.

des thèmes identiques ou semblables de l'Ancien Testament, la peinture murale des sanctuaires exprimait la même pensée eucharistique. Depuis la haute époque du christianisme, les parois des espaces réservés à l'autel dans les „chapelles" et les „cubiculi" des catacombes romaines, portaient des images de l'Ancien Testament qui avaient une signification symbolique et eucharistique à la fois, et se voyaient souvent jointes à la Cène.[24] Les mosaïques de Saint-Vital à Ravenne[25] ou les fresques de Sainte-Catherine au Mont Sinaï — de l'époque de l'empereur Justinien[26] — imposent la même signification eucharistique du Nouveau Testament à travers les scènes de l'Ancien Testament. Cette idée n'est abandonnée ni par les fondateurs ni par les peintres, même à l'époque après l'iconoclasme: elle est accentuée par les fresques illustrant les thèmes de l'Ancien Testament dans le sanctuaire de Sainte-Sophie à Ohrid[27], par les mosaïques du diaconicon de Saint-Luc en Phocide[28], par les fresques de la tribune de Sainte-Sophie à Kiev, où, parait-il, s'effectuait la communion de la famille princière[29], par les fresques aux thèmes identiques à ceux de Chilandar, du diaconicon de Saint-Démétrios Katsouri, près d'Arta, datant d'environ 1280 — pour ne mentionner que les exemples les plus connus. La peinture serbe entre le XIII[e] et le XV[e] siècle respectait, tout comme la peinture byzantine contemporaine, des anciens principes de la décoration murale d'un sanctuaire: les fresques illustrant l'Ancien Testament dans la prothèse et le diaconicon de la Péribleptos à Ohrid ont certainement une symbolique eucharistique[30],

24 F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, 24—28, passim (sur la signification eucharistique des thèmes de l'Ancien Testament dans les catacombes).

25 C.—O. Nordström, *Ravennastudien*, Stockholm 1953, 94—98; F. W. Deichmann, *Ravenna*, Wiesbaden 1969, 235—239, 243—245, 249, 251—252; Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 137—148, passim.

26 M. Sotiriou, Τοιχογραφία τῆς θυσίας τοῦ Ἀβραὰμ τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀνάτυπον ἐκ τοῦ εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου, Γ' τόμου, Ἀρχ. Ἐφημερίς, 1953—1954, 45—48; K. Weitzmann, *The Jephtah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Dumbarton Oaks Papers 18, Washington 1964, 341—352; G. H. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Church and Fortress of Justinian*, Michigan s. d., 16—17, Pls. CXXX—CXXXIII, CLXXXVIII—CXCIII. Là, près du sanctuaire de l'église, ont été peints à l'encaustique: le Sacrifice d'Abraham et le Sacrifice de Jephtah.

27 С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института, 8/2, Mélanges Georges Ostrogorsky II, Београд 1964, 361—364; A. Grabar, *Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ohrid*, Cahiers archéologiques XV, Paris 1965, 259—265; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 9—10, 180. Outre les illustrations eucharistiques et liturgiques, dans le choeur ont été également peintes les compositions de l'Ancien Testament, le Sacrifice d'Abraham, la Rencontre d'Abraham avec les anges, l'Hospitalité d'Abraham, les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise et le Rêve de Jacob.

28 E. Diez—O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, Mass. 1931, plan sur la page 119. A Saint-Luc, dans le diaconicon, sont peintes deux scènes de l'Ancien Testament: Daniel parmi les lions et les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise.

29 В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 45—49. Sur les murs nord, sud et ouest de la tribune on trouve parmi les scènes de l'Ancien Testament: la Rencontre d'Abraham avec les anges, l'Hospitalité d'Abraham, le Sacrifice d'Abraham, les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise, et parmi celles du Nouveau Testament: la Cène, les Noces de Cana; tout porte à croire que la Multiplication des pains y figurait également. La signification eucharistique est indubitable, et c'est ce qui amena V. N. Lazarev à supposer que c'est là que s'effectuait la communion du prince de Kiev, tout comme l'empereur de Byzance recevait l'oblation en ces mêmes lieux dans les églises impériales de Constantinople.

30 П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Евтихиј*, Скопје

tout comme c'est le cas avec les fresques traitant des sujets analogues dans les sanctuaires de Gračanica, de Dečani, de Mateič et de Resava.[31] La prothèse dans laquelle on gardait les espèces eucharistiques et le vin, et dans le sanctuaire — la table sainte sur laquelle s'effectuait l'acte liturgique de la transsubstantiation du pain dans le corps et du vin dans le sang du Christ, comme lieux où étaient accomplis les principaux actes de la messe, étaient entourées d'images chargées de pensées théologiques qui se rapportaient précisément à ces activités liturgiques. Dès le XI[e] siècle, la décoration du sanctuaire d'églises commence à se compléter par d'autres scènes eucharistiques et liturgiques à la fois, qui élargissaient, à leur tour, la signification des images de l'Ancien Testament. C'est précisément à cette époque que l'on introduit dans le programme du sanctuaire les images de la Communion des apôtres, de l'Adoration de l'Amnos par des évêques, alors que les peintres s'efforcent d'insérer aussi le commencement du cycle de la Passion du Christ — avec la Cène et le Lavement des pieds — dans l'espace du sanctuaire. Certains d'entre eux placent la Cène dans l'abside, comme le peintre Damien dans l'église Oubissi en Géorgie, dont les fresques sont du milieu du XIV[e] siècle. Damien l'a placée dans la zone du milieu et au centre de l'abside, exactement sous la Déisis, et l'a flanquée de la Communion des apôtres.[32] A l'époque où étaient peints les principaux réfectoires byzantins (à Pathmos, à Apollonia, et même à Chilandar), il n'y avait pas de différences idéologiques entre les programmes de peintures destinées à orner le choeur d'une église ou le mur principal d'un réfectoire monastique. Des différences pouvaient se produire dans le choix des thèmes. Parmi les nombreux thèmes de l'Ancien Testament, portant une symbolique eucharistique, différents peintres choisissaient différents thèmes. Toutefois, le plus souvent ce choix était pour ainsi dire identique.

Les scènes de l'Ancien Testament découvertes sur le tympan nord du réfectoire de Chilandar ont été peintes dans la deuxième décennie du XIV[e] siècle, et davantage

1967, 50, 80. L'Hospitalité d'Abraham y est dans la prothèse, et les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise — dans le diaconicon.

31 Cf. Ђурић, o.c., 204, 208 (pour Gračanica et Dečani, avec la littérature ancienne); Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности*, 2. *Црква Св. Богородице — Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII—VIII, 1930, 118; С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манасија*, Београд 1928, 42 (dans le choeur on trouve le Sacrifice d'Abraham et les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise); С. Томић—Р. Николић, *Манасија*, Београд 1964, fig. 86, 87, 89. A Gračanica, on voit dans le sanctuaire: la Sagesse se fit construire un temple, l'Hospitalité d'Abraham, la Toison de Guédéon, le Tabernacle de Témoignage, la Rencontre d'Abraham avec les anges, le Sacrifice d'Abraham; dans le diaconicon: le Buisson ardent, Saint Elie dans le désert et les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise. A Dečani, dans la prothèse sont figurées: la Toison de Guédéon et le Tabernacle de Témoignage, et dans le Sanctuaire de la chapelle nord: le Songe de Jacob. A Mateič, outre la sainte Trinité, figurent aussi l'Hospitalité d'Abraham, la Rencontre d'Abraham avec les anges, le Sacrifice d'Abraham, les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise, Barlaam et son âne. En ce qui concerne la symbolique eucharistique, mais mariale, voir encore J. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, Зограф 5, Београд 1974, 38—42.

32 Ш. Я. Амиранашвили, *Грузинский художник Дамиане*, Тбилиси 1974, 21, fig. 5—33. Dans l'ancienne église du monastère de Savina à Boka Kotorska, parmi les peintures du milieu du XV[e] siècle, la Cène figure dans l'abside dans la même zone avec la Communion des apôtres, le Lavement des pieds et la Trahison de Juda: В. J. Ђурић, *Манастир Савина*, Бока 5, Херцег-Нови 1973, 5. Nombreux sont encore les exemples où la Cène est ainsi figurée dans les absides des églises.

vers la fin que vers le commencement de la décennie. Les caractéristiques du style témoignent, dans une bonne mesure, de la date. Tout y résulte des conceptions des artistes de l'époque la plus mure de la renaissance des Paléologues: les types des visages des saints, l'architecture peinte, la couleur, les proportions des figures. Il n'est pas nécessaire de trop expliquer que le peintre qui exécuta ces fresques était du même rang que les artistes qui réalisaient des tableaux classicisant, à l'instar de Michel, Eutychios, Georgios Kalliergis et de nombreux autres, et ceci à l'époque où ils formaient définitivement un style tout à fait conclusif dans son orientation, auquel ils aboutirent par des solutions stylistiques transitoires. A Chilandar, les types des visages des saints sont habituels pour la deuxième décennie du XIVe siècle; l'architecture peinte porte toutes les caractéristiques de l'étape mure de la renaissance des Paléologues, y compris la „perspective inverse" bien accentuée; les proportions des figures correspondent au canon antique qui est présent dans la deuxième décennie du XIVe siècle sur presque toutes les images importantes; la composition est harmonieuse, et les mouvements des figures sont réduits à une mesure strictement fonctionnelle. Vers la fin du XIIIe et dans la première décennie du XIVe siècle, et même au cours des premières années de la deuxième décennie du XIVe siècle, les proportions des figures observées ailleurs ne sont pas identiques à celles des personnages peints dans le réfectoire de Chilandar. Les allongements sont ailleurs accentués tandis qu'à Chilandar on les ressent uniquement sur les anges de la composition de l'Hospitalité. C'est dans la période initiale, c'est-à-dire la dernière décennie du XIIIe siècle, que les figures furent plus volumineuses, plus massives.

La couleur détermine d'une manière précise la date de ces fresques. Sur les surfaces vastes, les couleurs sont harmonieuses: y sont réparties presque proportionnellement les gammes froides et les gammes chaudes. Si l'on élimine de nos considérations le fond bleu que les peintres considéraient comme étant „neutre", comme ce fut le cas de l'or, alors la présence des couleurs chaudes — ocre et rouge — égale celle des couleurs froides: gris, violet, vert. A l'époque antérieure, à la fin même du XIIIe et dans la première décennie du XIVe siècle, la gamme chaude dominait dans la peinture byzantine. Lorsqu'il s'agit du modelé des figures le rapport entre les surfaces claires et foncées correspond précisément à la deuxième décennie du XIVe siècle. C'est à cette époque là que l'on observe un équilibre du clair et du foncé dans le traitement de la plasticité, ou alors une légère dominance de l'un des deux éléments.

Si la conception de la forme et de la couleur, des figures, et des mouvements, des paysages et de l'architecture peinte observée à Chilandar, était comparée à la conception des mêmes éléments évoluant dans la peinture byzantine contemporaine, les fresques du réfectoire de Chilandar se situeraient au même niveau que celles qui décoraient les monastères de Chora et de la Vierge Pammakaristos à Constantinople (vers 1320), les églises Saints-Apôtres et Saint-Nicolas à Thessalonique (vers 1315), l'église de Saint-Georges à Staro Nagoričino, l'église du roi à Studenica, Saint-Nikita, Gračanica (toutes après 1315), l'église du Christ-Sauveur à Verria (1315) et les autres monuments qui leur ressemblent (le naos de l'église principale de Chilandar, vers 1319).[33] Les fresques du réfectoire de Chilandar ont dépassé

33 Cf. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I—III, New York 1966; idem, *Notes on the Work of the Byzantine Institute of Istanbul*, 1957—59, Dumbarton Oaks Pa-

l'état d'esprit dans lequel furent créés les ouvrages antérieurs de quelques années, ceux de l'église de la Vierge Ljeviška (vers 1310) et, disons, du Vatopédi de l'Athos (1312) ou de Žiča (entre 1310 et 1314).[34] Les monuments anciens diffèrent des plus récents non seulement par la dominance importante d'un élément de peinture sur un autre, donc par le procédé de travail, mais aussi par une forte expression acquise à l'aide de déformations des visages de saints. Cela a conduit l'ancienne peinture vers la sphère de l'expressivité qui est abandonnée sur les fresques postérieures. Une mesure classique, exprimée par tous les moyens de la peinture, range les fresques du réfectoire de Chilandar parmi les monuments exécutés dans la seconde moitié de la deuxième décennie du XIVe siècle. Ce fut également la période de l'exécution des fresques dans le catholicon du monastère de Chilandar, et pour le compte du roi Milutin.[35] De toute évidence, le restaurateur de l'église principale et du réfectoire du monastère de Chilandar faisait achever les fresques en même temps dans ses deux fondations. Les années autour de 1319, donc l'époque où l'on peut placer, avec assez de certitude, la majeure partie des travaux effectués sur les fresques de l'église principale de Chilandar, correspondrait le mieux comme l'époque de la décoration du réfectoire de Chilandar.

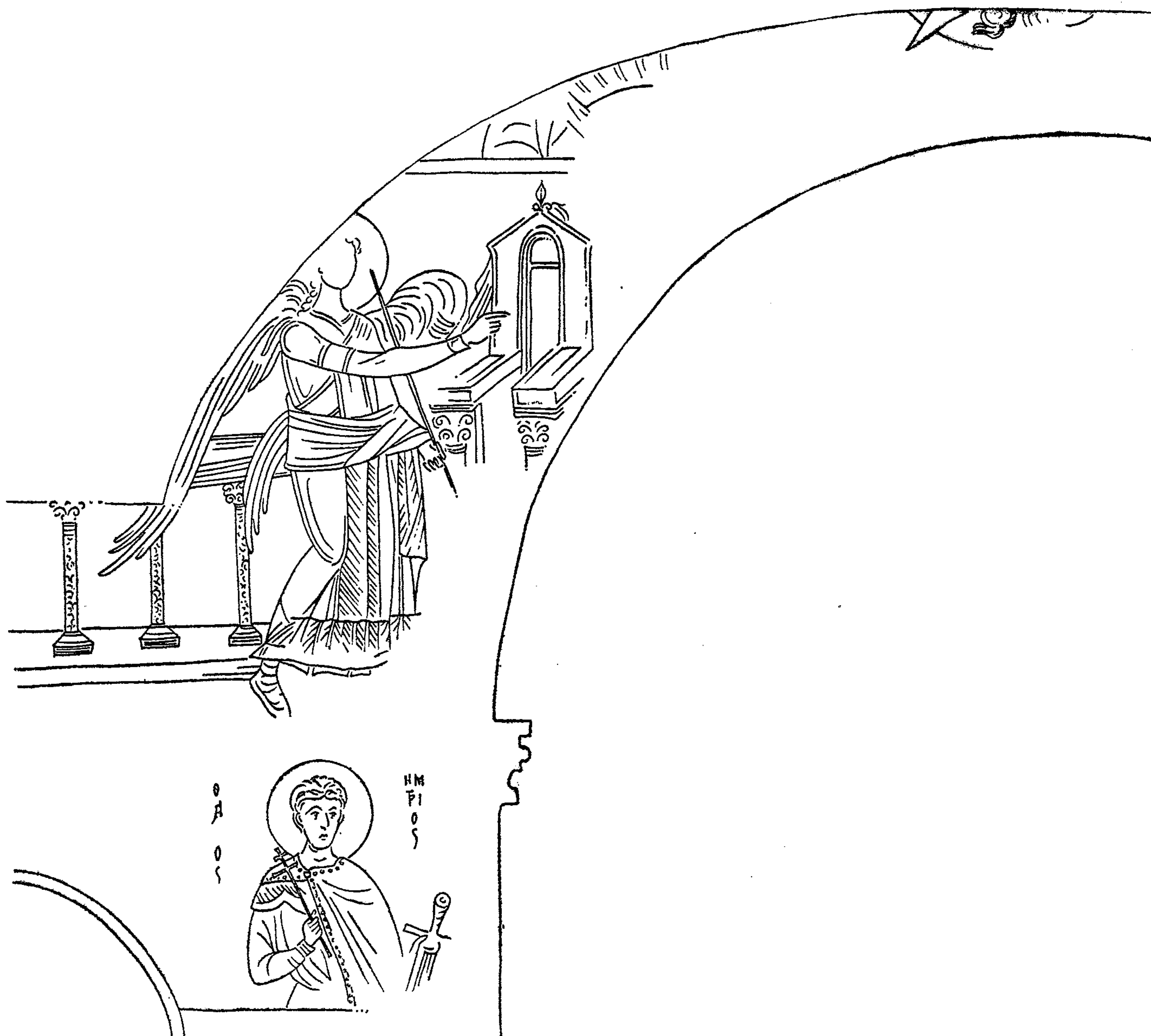
Les vestiges des fresques originales dans le réfectoire ne sont pas l'oeuvre des peintres de l'église principale; c'est ce que l'on peut supposer du moins pour le moment, en se basant sur les résultats offerts par les fresques nettoyées jusqu'à présent. Les maîtres de l'église principale sont des artistes sensiblement meilleurs; ils emploient un coloris vif, saturé, résonnant; ils dessinent plus adroitement que les peintres du réfectoire, tout comme ils façonnent avec plus de raffinement leurs figures; les détails sur les figures des saints sont différents dans leur cas. De toute évidence, pour assurer l'exécution des énormes projets de décoration de toute une suite de bâtiments du culte dans l'enceinte de Chilandar, le roi Milutin a dû rassembler, par le biais de ses médiateurs — les moines de Chilandar, — un nombre considérable de peintres afin que le travail soit accompli dans le plus bref délai. L'enseignement qui se dégage de la suspension des travaux à Chilandar, quand l'église et le réfectoire furent terminés mais pas décorés, se faisait sentir. En raison de la participation d'un nombre important d'artistes on ressent des différences sensibles dans la valeur de leurs oeuvres; de là découlent ces inégalités qui ont marqué l'effort du roi Milutin dans la décoration de Chilandar.

Il est difficile, à l'heure actuelle, d'émettre une opinion déterminée sur l'origine et le lieu de la formation artistique du peintre qui a exécuté les fresques du réfectoire. On relève des erreurs qu'il commet dans l'écriture des inscriptions grecques qui intitulent les scènes. Cependant, il n'est pas certain qu'il faille les expliquer par l'origine non grecque de l'artiste, car l'on connaît une multitude d'exem-

pers 14, Washington 1960, 215—219 (pour la Pammakaristos); A. Xyngopoulos, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Thessalonique 1953; idem, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athènes 1964; S. Pelekanidis, Καλλιέργης ὅλης θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Athènes 1973 (pour le Christ-Sauveur à Verria); Ђурић, *Византијске фреске*, 49—54, 201—206 (pour les monuments serbes, avec littérature ancienne).

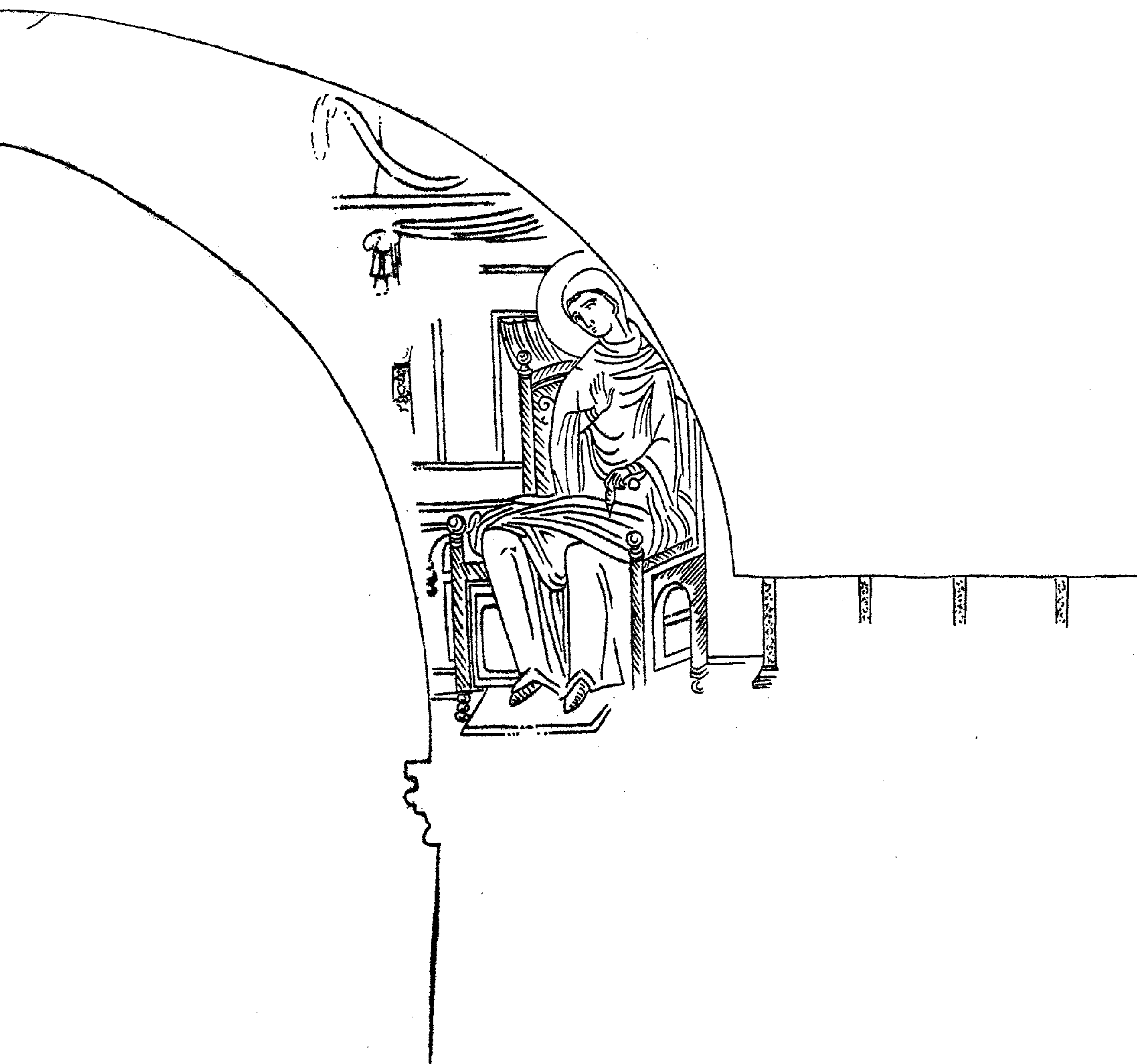
34 Ђурић, *Византијске фреске*, 49—50, 201—202 (pour la Vierge Ljeviška et Žiča, avec la littérature ancienne); Д. Панић —Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 81—93; Millet, o.c., pl. 89—93.

35 Ђурић, *Византијске фреске*, 52, 205, (avec littérature ancienne).



B. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LES FRESQUES DÉCORANT L'ARC TRIOMPHAL.

ples où des erreurs pareilles étaient commises dans la province grecque en rais on de la formation littéraire incomplète des peintres. Il aurait été naturel que les moines de Chilandar aillent former, sur la demande expresse du roi, une équipe de peintres à Thessalonique, au lieu que le roi envoie ses maîtres de la cour pour aller travailler dans un pays aussi éloigné. De la sorte, les frais eurent été moins importants, ce qui ne fut pas négligeable dans les considérations du fondateur. En tout cas, les fresques du réfectoire de Chilandar ne peuvent, aussi apparentées par leur style qu'elles le sont aux monuments contemporains, être attribuées à aucun des artistes connus de la deuxième décennie du XIV^e siècle, car elles portent des particularités d'une écriture propre et leur cachet déterminé. Lorsqu'il s'agit de leur



valeur, elles occupent une place élevée à l'échelle de la création du temps de la renaissance des Paléologues, mais ne peuvent, toutefois, s'inscrire dans le choix restreint des oeuvres les plus éminentes de cette époque.

L'ÉGLISE DE L'ANNONCIATION SITUÉE AU CIMETIÈRE

A une centaine de mètres, à peine, de l'entrée principale de Chilandar, sur la route conduisant vers la mer, dans le cimetière monastique se trouve l'église de l'Annonciation. L'église a deux étages: celui du bas est partiellement creusé dans le sous-sol

et sert d'ossuaire où sont conservés les crânes des moines morts, et l'étage supérieur, c'est l'église proprement parlant. Sous l'ossuaire se trouvent des caves dans lesquelles sont gardés les ossements des moines morts. A l'étage du bas on voit dans chacun des murs latéraux cinq niches rectangulaires et profondes. C'est là que sont installés des étalages sur lesquels reposent les crânes. Cette pièce, une sorte de crypte, n'a aucune ornementation. L'étage du haut, une véritable église, a un naos avec un choeur tripartite séparé du naos par deux piliers reliés entre eux et avec les murs latéraux à l'aide de trois arcs semi-circulaires. Le sanctuaire est surmonté d'une voûte en berceau et doté d'une abside à l'intérieur semi-circulaire et à l'extérieur à trois pans. La prothèse et le diaconicon, séparés du sanctuaire par des arcs semi-circulaires, sont recouverts de voûtes en arête assez basses; du côté est on y voit des niches semi-circulaires.

L'histoire de cette église n'est connue que depuis le milieu du XVIII[e] siècle. C'est en 1757 qu'elle a été dessinée sur gravure en cuivre du monastère de Chilandar, imprimé à Moscou.[1] „В лето 1762, марта 25, обновися сїя святая църковъ гробница... собственнимъ иждивенїемъ честнѣишаго проигумена кӱръ Герасима" — lit-on sur l'inscription incisée au-dessus de la porte sud de l'église.[2] Il paraît qu'à l'époque l'église s'était trouvée dans un état déterioré, aussi avait-on posé au-dessus du naos une voûte plus basse et plus légère et fait une transformation dans la partie ouest, séparée du naos par un mur mince, construit à la place de l'ancien qui séparait le naos du narthex. D'importantes surfaces de la façade ont été recouvertes de mortier et peintes de manière très naive, en 1868. C'est l'année qui a été, en effet, inscrite en rouge au-dessus de la porte sud et en bleu tout près de l'angle sud-est, où les travaux de crépissage étaient évoqués dans une longue inscription, à présent considérablement déteriorée. Préalablement, en 1845, l'église avait reçu une nouvelle iconostase, à en juger d'après l'année inscrite sur l'icône de l'Annonciation faite par le même peintre qui est l'auteur de toutes les autres icônes de l'iconostase actuelle.

Il s'agissait jadis d'un bâtiment longitudinal recouvert d'un toit à deux pentes, très représentatif, dont les trois façades — sud, est et ouest — ont été élaborées à la manière byzantine: par des assises des pierres de taille et des briques. Sur la façade sud se trouvait une arcature aveugle à quatre arcs, chacun en comportant quatre graduellement réduits, exécutés en briques; au milieu des trois se trouvaient des fenêtres, alors que dans le quatrième se trouvait la porte, à l'emplacement même où se trouve aujourd'hui l'entrée qui a été renouvelée au XVIII[e] siècle. Dans les segments entre les arcs, une décoration particulière a été exécutée à l'aide de briques. Le narthex de l'église avait des ouvertures dans les façades ouest et sud. L'entrée occidentale est grande, arquée et quelque peu déplacée de l'axe. Sur la double ouverture de la façade sud il y avaient au milieu une colonne, et dans la partie inférieure deux bas parapets[3]. L'ensemble de la façade occidentale

1 Cf. С. Ненадовић, *Хиландар на графичким приказима XVIII и XIX столећа*, Зборник заштите споменика културе XVI, Београд 1965, 97, 111; sur la gravure en ciuvre, sa signification et le fondateur: Д. Давидов, *Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века*, Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 155—161; Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, ibid., 3, 1974, 26—27.

2 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, V, Сремски Карловци 1925, 152, №. 8233.

3 L'architecture de l'église du cimetière a été étudiée par S. Nenadović qui ne s'est

et la partie ouest de la façade sud ont été entourés d'un balcon en bois reposant sur deux piliers bâtis, du côté sud, et deux pilastres du côté ouest.

Ce type de bâtiment — dont l'étage du bas sert d'ossuaire et l'étage du haut de l'église — est connu des chrétiens d'Orient depuis les premiers temps de leur existence: on en trouve en Arménie, en Géorgie, à Chersonès, à Constantinople (Mirelaion, Bogdan-Seraï, Odalar-Camii, etc.), en Grèce (parmi tant d'autres c'est le cas du catholicon de Saint-Luc en Phocide), en Bulgarie (Bačkovo, Boïana, Forteresse d'Asen)[4], et même en Serbie médiévale (Saint-Dujam à Škaljari près de Kotor, l'église A dans le monastère de Ratac, Dolac près de Studenica), sur la côte dalmate, en Slovénie, en Italie, en Hongrie, etc.[5] Les exemples les plus anciens ont été conservés en Orient, tandis que ceux de Constantinople datent de l'époque entre le X[e] et le XII[e] siècle, et les plus récents, construits entre le XII[e] et le XIV[e] siècle, appartiennent à la Bulgarie et à la Serbie. L'église funéraire de Chilandar s'apparente, par son plan et son type de construction, le plus aux exemples les plus récents. A cet égard, la Bulgarie présente les plus grandes possibilités de comparaison. Toutes les églises bulgares à l'étage, qui servaient d'ossuaires, montrent, comme celle de l'Annonciation de Chilandar, des arcs décoratifs appliqués, ordinaires ou graduellement réduits, d'une même hauteur. Ces arcs figurent sur les façades latérales (Bačkovo, Boïana, Forteresse d'Asen, église de Saint-Jean-le-Précurseur à Asenovgrad). Or, il ne s'agit pas d'une caractéristique propre aux églises funéraires, mais d'une caractéristique propre à la façon de construire des églises élongées à un naos, de l'époque byzantine postérieure. Par son plan, avec deux piliers devant le choeur tripartite et avec une seule nef, l'église funéraire de Chilandar ressemble beaucoup à l'église de la Forteresse d'Asen et à la petite église de Saint-Jean-le-Précurseur à Asenovgrad.[6] D'autre part, l'église de l'Annon-

pas préoccupé des questions de sa datation et de son origine: *Архитектура Хиландара, Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, 1974, 182—185.

4 А. Грабаръ, *Българскiя церкви-гробници*, Известия на Българския Археологически Институт, I/1, София 1922, 103—132; Н. Брунов, *К вопросу о болгарских двухэтажных церквах-гробницах*, ibid. IV, 1927, 135—144; G. Balş, *Contribution à la question des églises superposées dans le domaine byzantin*, Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, Sofia 1934, 155—167; A. Grabar, *Martyrium*, I, Paris 1946, passim; C. Striker, *A New Investigation of the Bodrum Camii and the Problem of the Myrelaion*, Annual of the Archeological Museum of Istanbul, 13—14, Istanboul 1966, 210—215 (on y a découvert des tombes dans la section inférieure de l'église et Myrelaion, d'après le type à deux étages, a été mis en rapport avec l'église funéraire à deux étages de Jean Tzimiscès à Chalki, reconstruite après 971); E. Dyggve und R. Egger, *Der Altchristliche Friedhof Marusinac*, Forschungen in Salona III, Wien 1939, passim, et en particulier 80—84 (reconstruction du mausolée à Marusinac) 101—102 et 107—128 (chronologie des monuments et histoire de ce type de bâtiment, avec une analyse des mausolées dalmates — Kapljuč, Ratac, Škaljari, Mrkan — et du Mausolée à Pecs en Hongrie, avec ancienne littérature).

5 В. Кораћ, *Споменици средњовековне архитектуре у Боки Которској*, Споменик САНУ CIII, Београд 1953, 120—121 (sur Škaljari); Ђ. Бошковић—В. Кораћ, *Ратац*, Старинар, н.с. VII—VIII, Београд 1958, 45—50; V. Korać dans *Историја Црне Горе*, II/2, Титоград 1970, 133—134; С. Ђорђевић, *Богородичина црква у Долцу код Студенице*, Саопштења IX, Београд 1970, 55—62; E. Cevc, *Typologische Kontinuität des altchristlichen Mausoleums in der romanischen Zeit und die Anfänge des Doppelkapelle auf Mali Grad in Kamnik*, Arheološki vestnik XXIII, Ljubljana 1972, 397—405.

6 А. Грабаръ, o.c., 128—132, qui classe l'église de la Forteresse d'Asen parmi les églises funéraires en raison de sa construction à deux étages. Pour l'église de Saint-Jean-

ciation de Chilandar est mise en rapport avec l'ossuaire de Bačkovo, l'église de la Forteresse d'Asen et l'église d'Asenovgrad, par ses vastes ouvertures dans le narthex.[7] Autant qu'elle puisse par sa grandeur, son plan, les ouvertures dans le narthex et les arcs décoratifs ressembler à l'église de la Forteresse d'Asen, l'église funéraire de Chilandar s'en diffère essentiellement du fait que l'église bulgare est surmontée d'une coupole et d'un clocher du côté à cause de quoi elle a reçu deux paires de pilastres visibles dans le naos soutenant la coupole et le triple arc appuyé sur la façade sud.[8] Les deux seules églises à l'étage, sans coupole, mais avec des voûtes en berceau, en Bulgarie, sont l'ossuaire de Bačkovo et l'église de Saint-Jean-le-Précurseur à Asenovgrad. Etant donné que l'ossuaire de Bačkovo diffère par son plan de l'église de l'Annonciation à Chilandar, l'église de Saint-Jean-le-Précurseur à Asenovgrad offre le plus d'éléments ressemblant à ceux de l' église funéraire de Chilandar: la construction est exécutée en briques et en pierre, le naos unique est enrichi par la division du choeur en trois sections et par la séparation de celui-ci du naos par deux piliers, la partie orientale se termine par une abside trilatérale à l'extérieur et semi-circulaire à l'intérieur, la partie ouest est ouverte, et le long des façades courent des arcatures d'une même hauteur englobant des arcs graduellement réduits. Il est vrai que ses dimensions sont considérablement plus petites que celles de l'église funéraire de Chilandar et de l'église de la Forteresse d'Asen dont la grandeur est presque identique avec celle de l'Annonciation. L'église de Saint-Jean-le-Précurseur est datée à une période très large aux XIII[e] — XIV[e] siècles, des données sur son histoire faisant défaut.[9] Toutes les autres églises funéraires en Bulgarie sont quelque peu plus anciennes: l'ossuaire de Bačkovo date du XI[e]—XII[e] siècle, l'église à l'étage de Boïana du milieu du XIII[e], et lorsqu'il s'agit de l'église de la Forteresse d'Asen on la considère identique à l'église de la Vierge Petrička, et on la date par conséquent au XII[e] siècle, bien qu'elle eût été datée auparavant vers le XIII[e]—XIV[e] siècle, alors que sa peinture date de la première moitié du XIV[e] siècle.[10] La documentation rassemblée en provenant de la Bulgarie et ses particularités indiquent que l'église funéraire de Chilandar aurait été vraisemblablement construite au commencement du XIV[e] siècle, à l'époque du roi Milutin. Elle surpasse par la précision et la beauté de sa construction les monuments contemporains, qui furent destinés aux mêmes fins, alors que par sa grandeur elle peut concourrir aux plus importants dans son genre.

L'église funéraire d'un monastère est certainement considérée comme le troisième bâtiment par ordre d'importance pour le culte. Elle vient immédiatement après

le-Précurseur à Asenovgrad, cf. К. Миятев, *Архитектурата в средновековна България*, София 1965, 201 (avec la littérature ancienne). Bien que construite en étages, tout comme les autres églises funéraires, K. Miatev ne mentionne pas sa destination, mais suppose que l'étage du bas ait été construit pour niveler le terrain sur lequel elle est bâtie — ce qui, certainement, n'est pas une raison sérieuse qui provoquerait une telle forme de construction. K. Miatev invoque la même raison (page 171) lorsqu'il parle de l'église de la Forteresse d'Asen en refusant de classer celle-ci parmi les églises funéraires.

7 А. Грабаръ, о.с., 111—113, 117—122; Миятев, о.с., fig. 189, 190, 234, 235, 239—241.

8 А. Грабаръ, о.с., 128—132; Миятев, о.с., 171—173.

9 Миятев, о.с., 201.

10 Л. Мавродинова, *Останки от стенописи в църквата при Асенова крепост*, Известия на Института на изобразителни изкуства БАН, 10, София 1967, 63—80; E. Bakalova, *Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV[e] siècle* (1331—1393), L'école de la Morava et son temps, Beograd 1972, 69—70, fig. 23.

le catholicon et le réfectoire. On y fait divers offices liés au culte des morts. Dans les grandes confréries, comprenant de nombreuses personnes âgées, c'était un lieu très fréquenté. Les autres chapelles jouaient un rôle incomparablement moins important dans la vie du monastère. Dans le cadre du monastère de Chilandar, cette église funéraire dépasse par ses dimensions tous les autres bâtiments du culte, à l'exception du catholicon (sa longueur dépasse 16 mètres et sa largeur est de plus de 8 mètres). A l'époque des grands travaux de construction entrepris par le roi Milutin à Chilandar, le cimetière du monastère a certainement dû être d'un intérêt considérable. Que l'église ait été construite précisément à cette époque, c'est ce dont témoignent les données fournies par les fresques récemment découvertes dans l'église[11], peintes, vraisemblablement, durant les dernières années du règne du roi Milutin.

De la peinture originale restent les parties, pour l'essentiel, dans le sanctuaire et autour de l'iconostase. Dans le naos et dans le narthex, les fresques sont en grande partie gravement endommagées. L'ensemble de la peinture est considérablement abîmé par des trous d'asseau; le martelage aurait probablement été effectué au XVIIIe siècle lors de la reconstruction de l'église à l'occasion de laquelle son intérieur fut recouvert de mortier.

La Vierge de la demi-calotte de l'abside a disparu, mais les deux archanges en pied sont restés dans l'intrados du large arc précédant l'abside. Les deux sont vêtus d'habits impériaux, portent des sphères et sont légèrement tournés vers l'abside. Celui du nord est mieux conservé: il est habillé d'une dalmatique rouge et d'un loros ocre. Celui du sud est plus endommagé, sa tête étant délavée. Il est vêtu également d'une dalmatique rouge et d'un loros ocre. Dans la zone inférieure du sanctuaire se déploie la Procession des évêques. Il semble que le Christ—Amnos n'a jamais été peint devant eux étant donné qu'il n'y avait pas de place pour lui sous la fenêtre au milieu de l'abside. Parmi les évêques — jadis au nombre de six — seuls ont été préservés saint Basile, à gauche de la fenêtre, et saint Jean Chrysostome, à droite. Ils sont vêtus de robes blanches et de polystavria aux croix rouges ou noires, et portent par dessus les épaules des omophores dont le fond blanc est recouvert de croix rouges ou noires. Les épitrachélia et les épigonatia sont peints en ocre et décorés de points blancs imitant les perles. Les deux évêques portaient des rouleaux dépliés avec les textes des prières habituelles se rapportant à l'eucharistie; et une seule partie en a été conservée dans les mains de saint Basile. Derrière chacun de ces deux évêques se trouvaient encore deux qui les accompagnaient. Toutefois, ces derniers ont été ou totalement détruits ou seules les parties inférieures de leurs corps ont été préservées.

Sur toute la surface de la zone inférieure du choeur ont été peints les effigies des évêques âgés. Seuls deux diacres debout ont été placés dans les absides de la prothèse et du diaconicon. Au-dessus de la zone des figures debout, se déploie une zone d'images représentant des évêques en buste. Sur la voûte en arête de la prothèse, là où les fresques ont été préservées, on voit de nouveau les bustes d'évêques. Tous les évêques sont toujours représentés frontalement, avec un léger mouvement du corps vers la droite ou vers la gauche. Ils font le signe de la bénédiction de la

11 Les fresques ont été découvertes tout à fait par hasard en 1970, lors de la réparation de l'église. Les peintres-restaurateurs grecs les ont nettoyées et fixées au cours de 1974.

main droite, alors qu'ils tiennent dans la gauche l'Evangile. Ils sont tous habillés de la même façon: en costume d'évêques.

Beaucoup moins de fresques ont été conservées dans le diaconicon que dans la prothèse. Dans la niche de l'abside du diaconicon on voit saint Roman en robe blanche et cape rouge, tenant dans la main gauche la pyxide peinte en ocre. Sa main droite est baissée comme si elle portait l'encensoir, actuellement endommagé. Sur le mur sud se trouvent les vestiges des trois évêques — on n'apperçoit que les parties inférieures des figures. Sur le mur nord on voit la figure d'un évêque en assez bon état, dont l'inscription avec le nom a disparu. Dans le passage entre le diaconicon et le sanctuaire ont été peints deux évêques; celui de l'est est bien préservé, mais il n'a plus de nom, alors qu'à l'ouest on voit saint Achille de Larissa (Ο ΑΓΙΟϹ ΑΧΗΛΕΟϹ ΛΑΡΙϹΟΙϹ) dont la tête est quelque peu endomagée par le martelage.

La prothèse recouvre la plus grande partie des peintures. Dans l'abside figure saint Etienne, vêtu de la même façon que saint Roman dans le diaconicon. La partie inférieure de son corps est détruite. Au-dessus de lui, dans la demi-calotte de l'abside, se voit le buste d'un évêque inconnu. Sur le mur nord, dans la zone inférieure, quatre évêques sont peints: les deux aux extrêmités sont gravement endommagés, alors que l'état de conservation des deux du milieu est satisfaisant. Le dernier du côté ouest est saint Clément d'Ancyre [ΚΛΙΜΗϹ (ΑΓΚV) ΡΑϹ]. A son côté se trouve saint Sophronios de Jérusalem [ϹΟΦ(ΡΟ)ΝΗ(ΟϹ) (ΙΕΡΟ)-ϹΑΛΙΜΗϹ], et ensuite vient le buste d'un évêque inconnu dont seules les deux lettres du nom sont restées (... ΜΟ ...). Au-dessus d'eux se trouvent deux bustes d'évêques inconnus, mieux préservés. Les triangles sphériques de la voûte d'arête étaient aussi décorés jadis par des bustes d'évêques; on en voit encore deux au-dessus de la niche de l'abside, mais ils sont endommagés. Au milieu de la voûte d'arête, on apperçoit des vestiges d'un médaillon au fond rouge qui renfermait une croix. Dans le passage de la prothèse au sanctuaire, deux évêques en pied ont été peints: de celui à l'est est restée uniquement la partie inférieure du corps, tandis que de celui à l'ouest, c'est-à-dire du saint Spyridon [Ο ΑΓΙΟϹ ϹΠΥΡ(ΙΔΟΝ)], on ne voit que la partie inférieure de la tête. Dans l'intrados de l'arc, au-dessus d'eux, les bustes de deux évêques ont été peints. Ils sont soit considérablement délavés (celui de l'ouest), soit martelés (celui de l'est). Dans le passage de la prothèse au naos, sur la face nord du pilier nord, on voit un évêque debout dont la tête est endommagée. Dans l'intrados de l'arc, au-dessus de ce pilier, se trouvent les bustes de deux évêques: celui du sud, saint Tarrasios [(Τ)ΑΡΑϹΙΟϹ], est assez délavé, et celui du nord est resté sans tête.

Sur la surface offerte par la voûte surmontant l'autel ont été préservées d'importantes parties de la composition de l'Ascension. Du côté nord elle est gravement endommagée, mais l'on distingue certains détails du groupe d'apôtres, alors que du côté sud ont été assez bien préservés les figures de la Vierge dans un maphorion rouge fonce et de deux anges, un de chaque côté, vêtus de draperies blanches et rosâtres. A droite et à gauche du groupe central, on voit quelques apôtres et des arbres qui les séparent. Au sommet de la voûte n'est toujours visible qu'une partie de la mandorle du Christ, soutenue par des anges dont un seul est préservé.

Sur l'arc triomphal au-dessus de l'iconostase est peinte la composition de l'Annonciation: au sud — la Vierge trônant, au nord — l'archange Gabriel. Derrière

eux se déploie l'architecture peinte représentant une colonnade. Près de l'archange Gabriel se trouvent les vestiges d'un portique, et près de la Vierge se dresse une partie du mur avec une fenêtre recouverte d'un rideau. Entre eux, au milieu de l'arc, on apperçoit le fragment inférieur préservé de la mandorle enfermant le Saint Esprit en forme de colombe. Au-dessus des deux figures se situent les parties inférieures de deux bustes, vraisemblablement des deux rois de l'Ancien Testament — David et Solomon. Au-dessous de Gabriel, sur le pilier nord, est peint le buste du saint Démétrios (Ο ΑΓΙΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ). Au-dessous de la Vierge se trouverait vraisemblablement le buste du saint Georges, mais on n'y a pas encore dégagé le mortier.

Dans la zone inférieure sur les piliers, au-dessous du saint Démétrios et du supposé saint Georges, sont peintes les figures en pied des apôtres Pierre (nord) et Paul (sud). Ils sont tournés l'un vers l'autre et bénissent les deux de la main droite. Pierre tient dans la main gauche un rouleau et deux clefs sur un ruban, et Paul l'Evangile. Pierre est vêtu d'une robe bleu clair et d'une chlamyde ocre, et Paul d'une robe également bleu clair et d'une chlamyde violette. Les parties supérieures des têtes des deux apôtres ont été détruites lors de la mise en place de la nouvelle iconostase.

Sur les murs longitudinaux du naos, il y avait jadis des figures debout, dont la plupart furent de célèbres moines-mégaloschimoi. Seules ont été préservées les parties inférieures de leurs corps, ce qui nous permet de voir qu'ils étaient au nombre de onze du côté nord, et de neuf du côté sud. La différence du nombre de figures peints est due au fait que le mur sud compte un important nombre d'ouvertures. Tous les mégaloschimoi sont vêtus d'habits de moine et portent des analaves, à l'exception des trois ermites nus sur l'extrêmité ouest du mur sud. A l'exception des ermites, tous portent en mains des rouleaux pliés semi-ouverts ou dépliés, avec des textes écrits en grec. L'endommagement des figures en pied est dû à l'écrulement des murs latéraux de l'église, le plus fortement ressenti dans le centre du naos. C'est pourquoi on ne trouve que deux qui ont été parfaitement conservées à la fin de cette suite, à côté de l'ancien mur du narthex: le dernier sur le mur sud est saint Macaire [ΜΑΚ(ΑΡΗ)ΟϹ Π... ΤΙΚΟϹ], et le dernier sur le mur nord est saint Cosmas le Poète (ΚΟϹΜΑϹ Ο ΠΟΙΗΤΗϹ). Seules leurs têtes ont été endommagées plus tard. Sur le mur sud, dans la section est, on peut reconnaître les parties du corps de saint Jean le Précurseur aux ailes, de saint Théodore Stoudite et de saint Etienne le Neuf. Saint Théodore est vêtu de son habit habituel bordé de perles et porte dans la main un texte se rapportant à la vénération d'icônes. Saint Etienne le Neuf tient un fragment du texte de la décision synodale concernant les icônes, ainsi qu'une icône avec le buste du Christ peint en ocre. Jadis, la zone des figures debout était surmontée d'une zone aux portraits des saints représentés en buste. Les vestiges de cette zone ne sont visibles qu' au-dessus de saint Macaire sur le mur sud.

Les effigies des saints Macaire et Cosmas terminaient, en allant vers l'ouest, la suite de figures en pied dans le naos, car c'est à leurs côtés qu'est peinte la bordure rouge inclusive. Elle n'existe pas entre les personnages isolées dans la zone inférieure. Quant à la peinture dans le narthex, on ne pourrait rien dire à son sujet du fait que l'ensemble de la décoration peinte a été détruite. Ce n'est que d'après deux petits fragments, préservés très haut sur le mur occidental, où l'on semble

discerner des fragments de quelques grandes figures très agitées où l'on peut supposer qu'il s'agit de vestiges d'une composition aux dimensions considérables. Il est à croire que les surfaces les plus élevées de l'ancienne nef devaient être recouvertes de scènes du cycle des Grandes Fêtes, qui faisaient un tout avec l'Annonciation et l'Ascension du Christ préservées. Toutefois, en ce qui concerne le mur occidental du narthex il aurait pu porter la composition du Jugement Dernier que l'on peignait souvent dans les églises funéraires.[12]

La plus basse zone de fresques dans l'église funéraire de Chilandar a été partiellement préservée et son caractère est décoratif. Dans le sanctuaire, au-dessous des figures debout sont peints des rideaux blancs, décorés de bordures rouges et de divers ornements exécutés en rouge et en vert. Dans le naos, d'autre part, sous les figures en pied on imite par la peinture des dalles de marbre aux incrustations polychromes. Il s'agit, d'ailleurs, de la décoration habituelle de la zone la plus basse, et notamment lorsque la décoration de l'église est exécutée dans la technique des fresques.

La peinture de l'église funéraire de Chilandar ne se distingue pas par des particularité iconographiques ou de style de l'ensemble de la création byzantine de la deuxième décennie du XIV^e^ siècle. L'iconographie de l'Annonciation ou de l'Ascension du Christ, comprenant des figures en mouvement animé et une composition bien reliée, correspond à son époque, tout comme l'architecture peinte des colonnades derrière la scène de l'Annonciation.[13] Les types des saints et le procédé de traitement de leurs visages, à l'aide d'ombres vertes, de l'illumination en ocre et d'accents en blanc et rouge, ne sortent pas des cadres de la peinture de la deuxième décennie du XIV^e^ siècle. Les draperies, particulièrement réussies sur les figures de Pierre et de Paul dans l'Annonciation, sont tout à fait classiques; elles sont façonnées selon les procédés propres aux artistes de la renaissance mûre des Paléologues. Et sans qu'il y ait besoin d'énumérer des parallèles encore plus proches, il ressort clairement que cette peinture rejoint par son esprit le rang des monuments beaucoup plus connus de l'époque entre 1310 et 1320. Toutefois, vue sa valeur artistique, elle ne rejoint pas le sommet de la création de l'époque, mais occupe plutôt la haute moyenne de la création en Byzance à cette époque donnée. Le peintre de l'église funéraire est plutôt enclin à la généralisation quand il traite des formes, davantage que ses contemporains qui ont travaillé à Chilandar, dans le catholicon et dans le réfectoire. Bien que puissantes, adroitement arrangées et bien dessinées, les draperies couvrant les corps des saints ne sont pas sans un certain schématisme dû notamment à l'emploi d'un large pinceau. D'un autre côté, quand il peint les visages, le maître perd son élan, il modèle d'une manière minutieuse et trainante et laisse un dessin très marqué. Sa forme reste assez creuse, faute de la saturer de couleur ou de l'anoblir de résonnance. Toutefois, dans le cadre de la renaissance mûre des Paléologues cette moyenne n'a pu être atteinte

12 Il a été peint dans l'Ossuaire de Bačkovo dans l'extrêmité occidentale de la crypte: cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, Paris 1928, 60, 82—85.

13 En ce qui concerne l'iconographie de l'Annonciation et de l'Ascension, cf. H. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ*, С.—Петербургъ, 1892, 1—40 passim (l'Annoncciation), 428—447, passim (l'Ascension); Ѳ. У. Шмитъ, *Благовещеніе*, Извѣстія Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, XV, София 1911, 31—72; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, 67—92, passim.

que par un maître venu d'un des grands centres de la peinture byzantine — et en premier lieu de Thessalonique — car doté d'un tel esprit et rendant des formes ainsi stylisées, il ne pouvait être situé au delà de la portée des deux métropoles artistiques de Byzance: Constantinople et Thessalonique. Seule encore la Serbie, et grâce avant tout au rôle de Thessalonique, prouvait encore de l'existence des mêmes conceptions, notamment par ses oeuvres des premières décennies du XIV[e] siècle. Cependant, les légendes grecques inscrites sur les fresques, sans aucune intervention du serbe, témoignent du fait qu'il s'agissait d'un maître byzantin.

Le peintre a laissé dans cette église un dessin intime. Il s'agit de l'esquisse de la tête d'un saint, probablement de celle de saint Jean le Précurseur, dessinée en noir et aux traits brusques. Cette esquisse se trouve dans la zone inférieure du pilier nord, là où est peint le saint Spyridon. Etant donné que la couche supérieure de mortier est tombée, à la hauteur de la poitrine du saint Spyridon, le dessin est devenu visible, ayant été fait sur la couche de mortier inférieure. Cette esquisse ne révèle pas un dessinateur exceptionnel. Ce genre d'exercice ou de pass-temps des peintres médiévaux était une chose fréquente. Nombreux sont les lieux où l'on a mis à jour de pareilles notes-esquisses.[14]

Ainsi l'église funéraire de Chilandar aurait-elle été peinte selon toute probabilité, à la même époque que le catholicon et le réfectoire. Il est bien probable que le roi Milutin a eu le mérite de commander la construction et la décoration de l'église funéraire au cimetière, tout comme la restauration des autres bâtiments à la même époque. Troisième par ordre d'importance pour le culte — après le catholicon et le réfectoire — l'église de l'Annonciation située au cimetière monastique possède la peinture murale qui, par sa valeur artistique, occupe la troisième place, également, dans le cadre des monuments de Chilandar datés de la deuxième décennie du XIV[e] siècle.

Cette peinture impose également la question de la première dédication de l'église. La question découle du fait que les apôtres Pierre et Paul ont été peints sur la face occidentale des piliers situés près de l'iconostase, à l'emplacement même où au Moyen âge on pégnait, à côté des effigies du Christ et de la Vierge avec le Christ, la figure du patron de l'église.[15] Toute une suite d'exemples, et notamment des premières décennies du XIV[e] siècle, témoigne du fait que le patron de l'église est placé à côté de l'iconostase. Aussi faut-il supposer que l'église de l'Annonciation ait été dédiée jadis aux apôtres Pierre et Paul et que plus tard, lors d'une reconstruction plus importante, elle fut placée sous le vocable glorifiant l'Annonciation de la Vierge. Il ne serait pas hors d'usage que l'église du cimetière de Chilandar eut

14 Nous ne mentionnons que deux exemples de l'art serbe: dans l'église Djurdjevi Stupovi du XII[e] siècle: M. П(анић) С(уреп), *Откривена скица за фреску из XII века*, Књижевне новине, Београд, le 24 février 1948; dans l'église de Dobrićevo, du commencement du XVII[e] siècle: З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 142—144, passim. Lorsque tous les dessins trouvés sur la couche inférieure du mortier auront été rassemblés, il nous sera possible de se faire une meilleure idée des procédés de travail des peintres des fresques médiévales.

15 A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, Зборник радова Византолошког института 7, Београд 1961, 18—22; L. Hadermann—Misguich, *Kurbinovo*, I, Bruxelles 1975, 214—234; Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности 11, Нови Сад 1975, 12—15, 16—20, passim.

célébré, jadis, les premiers apôtres. Certains mausolées byzantins célèbres étaient, eux aussi, placés sous le vocable des apôtres. Dans l'église des Saints-Apôtres à Constantinople, outre les restes de certains apôtres, reposait également la dépouille du roi Constantin, et cette même église servit du lieu d'enterrement pour de nombreux empereurs byzantins et patriarches oecuméniques.[16] Dans l'église de l'Apôtre Pierre à Čičevo près de Trebinje furent enterrés les rois de Duklja et les joupans de Rascie[17], alors que dans l'église des Saints-Apôtres du Patriarcat de Peć, les archevêques serbes gisaient, dès le XIII[e] siècle, dans des sarcophages.[18] La liste des églises funéraires, dédiées aux apôtres, mais qui avaient également d'autres fonctions, il est vrai, pourrait évidemment être beaucoup plus longue. Toutefois, ces quelques exemples suffisent pour signaler la possibilité d'une influence des célèbres mausolées de Byzance et de Serbie sur la dédicace de l'église au cimetière monastique de Chilandar.

16 R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, I/III, Paris 1953, 46, 54 (avec la littérature ancienne).

17 J. Ковачевић, dans *Историја Црне Горе*, I, Титоград 1967, 436; М. Поповић, *Манастир светог Петра de Campo код Требиња*, Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине у Сарајеву XXVII—XXVIII, 1973, 313—338.

18 М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1929, 220—225.

Од 1961. године када је описан сачувани живопис из средњега века у манастиру Хиландару откривено је још фресака од којих већина припада почетним деценијама XIV века, добу велике обнове Хиландара под краљем Милутином.

Главна црква

Грчки конзерватори су, око 1970, очистили фреске у јужној певници од пода до рељефног венца. Открили су: Ваведење, Христову проповед Јеврејима, Христово излечење погрбљене жене, Проповед о удовичине две лепте и Изгон трговаца из храма, насликане у горњем појасу, а стојеће фигуре св. Димитрија, Прокопија, Јевстатија, Меркурија, Теодосија Општежитеља, Арсенија, Антонија Великог и једног непознатог пустиножитеља, у доњој зони. Тиме је знатно повећан број очишћених или непресликаних фресака у главној манастирској цркви. Стилски оне су јединствене с раније познатим. Висока вредност дела и употребљени скупоцен материјал — злато, азур и цинобер — сведоче о најбољим мајсторима тога времена и о великим амбицијама ктитора. Пошто су, после 1961, очишћена и два споменика који показују највише сличности са хиландарским фрескама — црква Св. Николе Орфаноса у Солуну и храм Христа Спаситеља у Верији — могућно је вршити тачнија поређења између њих и Хиландара. Извесно, Георгије Калиергис, сликар фресака из Верије, није радио у Хиландару, бар не на до сада откривеним фрескама. Међутим, један од сликара што су извели фреске у Св. Николи Орфаносу, свакако најбољи, чије име није познато, поуздано је изводио живопис у јужној певници хиландарског католикона. Краљ Милутин је био, сва је прилика, ктитор живописа у Св. Николи Орфаносу, па је и сликар, заслугом Хиландараца, отуда дошао да ради у Хиландару. Тек ће накнадно чишћење показати колика је била улога Георгија Калиергиса у Хиландару.

Трпезарија

У поткровљу средњовековне трпезарије, изнад таванице, откривене су фреске на северном калкану: део Христа између двојице анђела (у медаљонима) и три старозаветне композиције — Сусрет Аврама с анђелима, Гостољубље Аврамово и Жртва Аврамова. Сцене су добро сачуване и стилом се везују за сликарство у главној цркви, мада нису рад и оних уметника из католикона чија су дела очишћена. Време израде пада у крај друге деценије XIV века, тј. у доба обнове Хиландара под краљем Милутином.

Старозаветне сцене изнад игуманске апсиде у трпезарији идејно су биле повезане са Тајном вечером, која се, у XIV веку, налазила насликана у полукалоти апсиде. И старозаветне сцене, као и Тајна вечера, садрже евхаристичку символику и због тога су често бивале заједно сликане у средњовековним трпезаријама.

Храм је био изграђен такође у доба краља Милутина, судећи по аналогијама у плану са неким другим надгробним црквама у нашој земљи, Византији и Бугарској. У познија времена доживео је преправке, али има довољно података за идеалну реконструкцију првобитног изгледа.

Фреске су откривене, испод каснијег малтера, на зидовима и сводовима у олтарском простору, на два ступца уз иконостас, на триумфалном луку и на бочним зидовима наоса. У олтару су: Поклоњење архијереја (у апсиди), ђакони (у проскомидији и ђаконикону), Вазнесење Христово (у своду олтара) и ликови стојећих и попрсних архијереја (на зидовима и ступцима). Благовести (на триумфалном луку) и ликови апостола Петра и Павла (на ступцима уз иконостас), а оштећене (у горњој половини) светитељске стојеће фигуре налазе се у наосу.

И те фреске носе све особине стила из друге деценије XIV века. Радили су их нешто слабији мајстори од оних што су осликавали католикон и трпезарију. Ипак, дела им, по вредности, спадају у високи просек у том раздобљу. Трећа по култном значењу у животу једног манастира, гробљанска црква је добила и треће по вредности сликарство. Судећи по ликовима апостола Петра и Павла уз иконостас некада је вероватно била посвећена, као и многи маузолеји у средњем веку, двојици првоапостола.



1. CHILANDAR, CATHOLICON. LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.



2. CHILANDAR, CATHOLICON. L'EXPULSION DES MARCHANDS DU TEMPLE.

3. CHILANDAR, CATHOLICON. LE CHRIST ENSEIGNANT AUX JUIFS, LA GUÉRISON DE LA FEMME BOSSUE (DÉTAIL), LE CHRIST ET LA VEUVE.





4. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT DÉMÉTRIOS, SAINT PROCOPE, SAINT EUSTATHE.

5. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT THÉODOSE, SAINT ARSÈNE, SAINT ANTOINE.





6. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT MERCURE (DÉTAIL).

7. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT MOINE INCONNU.





8. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT ARSÈNE, DÉTAIL.



9. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT PROCOPE, DÉTAIL.



10. CHILANDAR, CATHOLICON. SAINT EUSTATHE.



11. CHILANDAR, RÉFECTOIRE. LA RENCONTRE D'ABRAHAM AVEC LES ANGES.



12. CHILANDAR, RÉFECTOIRE. LA SACRIFICE D'ABRAHAM.



13. CHILANDAR, RÉFECTOIRE. L'HOSPITALITÉ D'ABRAHAM, MOITIÉ GAUCHE.



14. CHILANDAR, RÉFECTOIRE, L'HOSPITALITÉ D'ABRAHAM, MOITIÉ DROITE.



15. CHILANDAR, RÉFECTOIRE. UN ANGE DE L'HOSPITALITÉ D'ABRAHAM, DÉTAIL.



10. CHILANDAR, RÉFECTOIRE. ABRAHAM DE L'HOSPITALITÉ D'ABRAHAM, DÉTAIL.



17. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LA PROCESSION DES ÉVÊQUES.



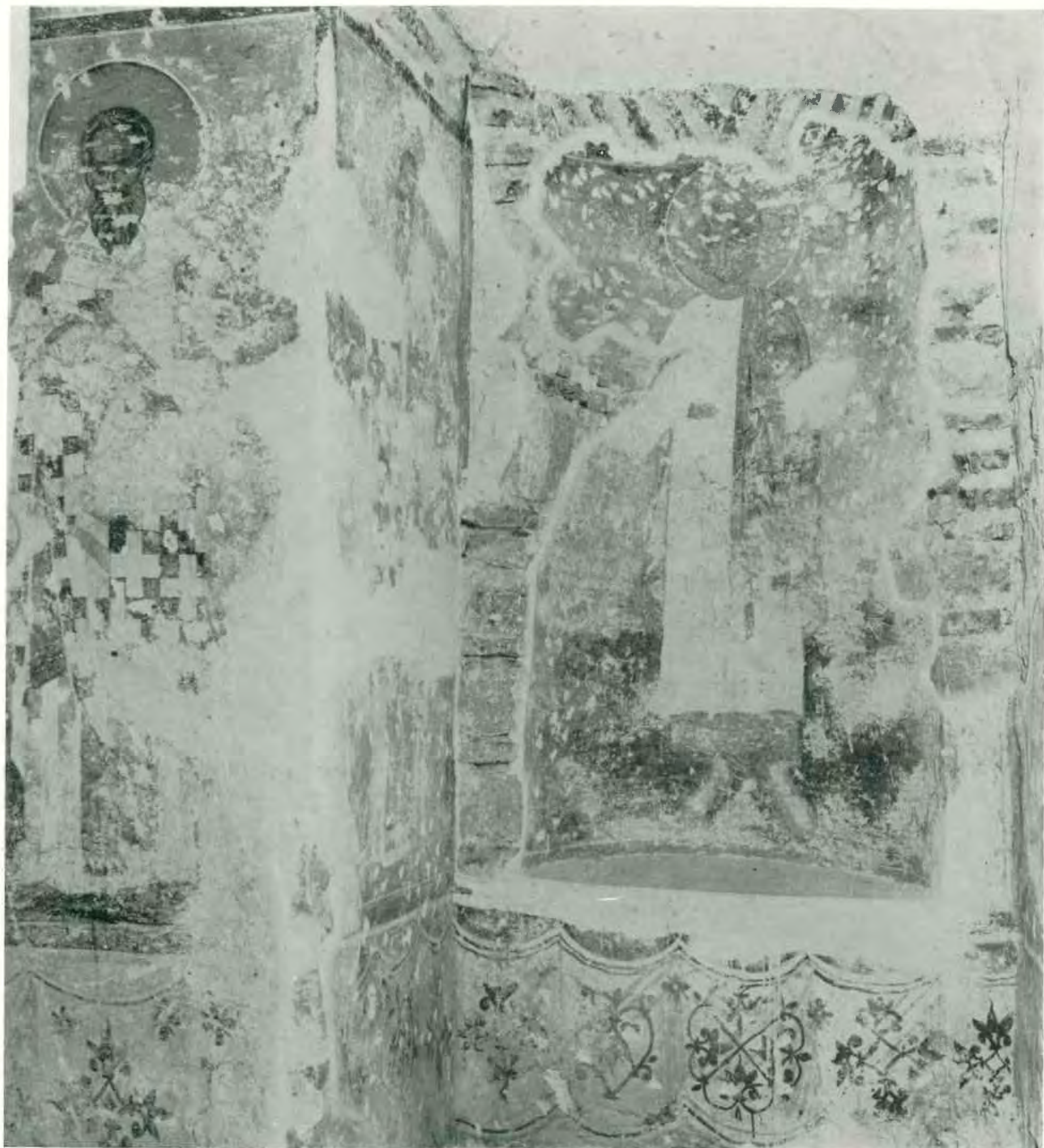
18. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LA PROCESSION, TÊTE DE SAINT BASILE.



19. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LA PROCESSION DES ÉVÊQUES, TÊTE DE SAINT JEAN CHRYSOSTOME.



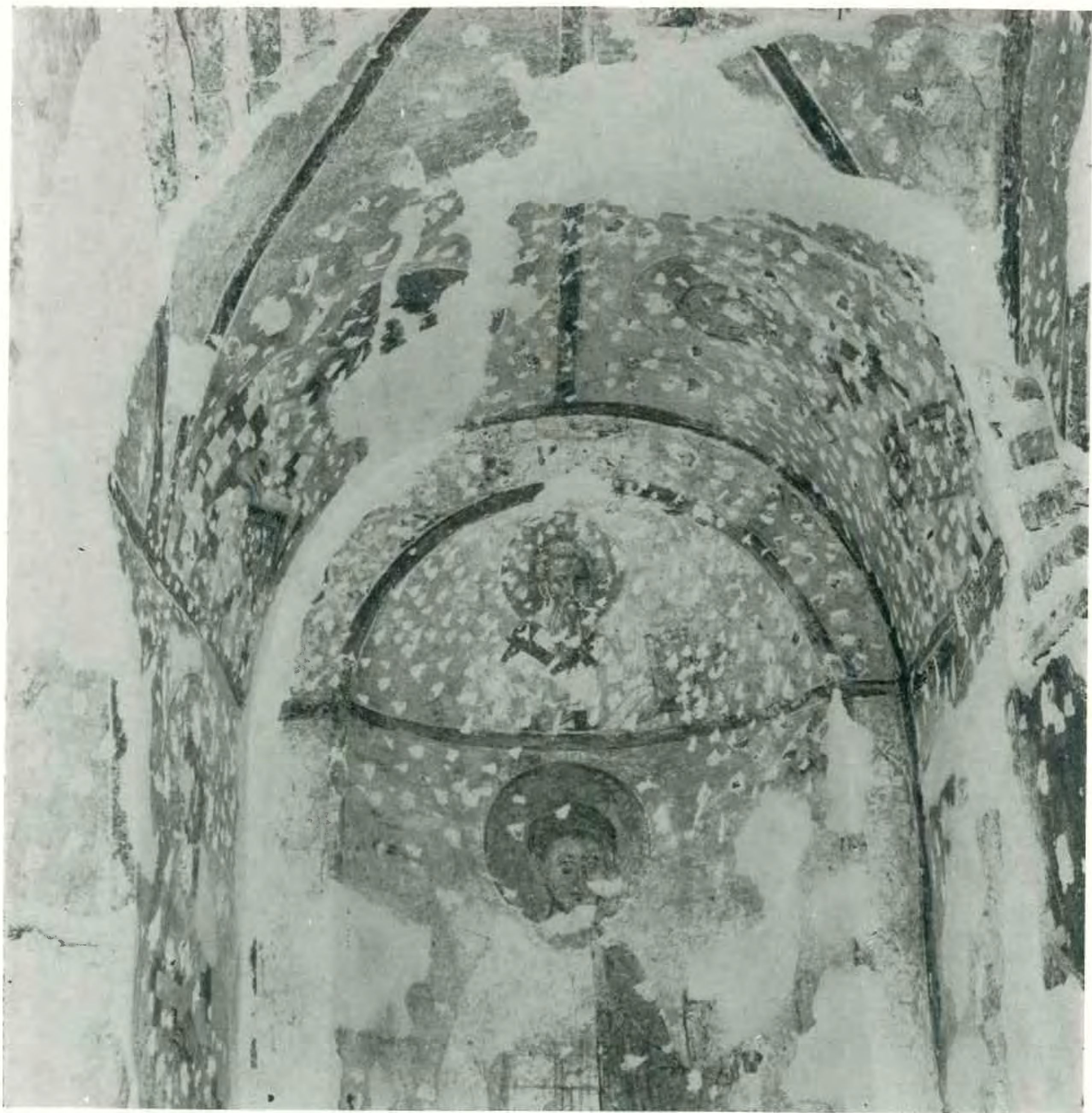
20. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. L'ARCHANGE.



21. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LES FRESQUES DANS LE DIACONICON



22. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LA TÊTE D'UN ÉVÊQUE INCONNU, PEINT SUR LE PILASTRE SUD DU SANCTUAIRE.



23. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LES FRESQUES DANS LA PARTIE EST DE LA PROTHÈSE.



24. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. UN ÉVÊQUE INCONNU DANS LA DEMI-CALOTTE DE L'ABSIDE DANS LA PROTHÈSE.



25. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. LES FRESQUES SUR LE MUR NORD DE LA PROTHÈSE.



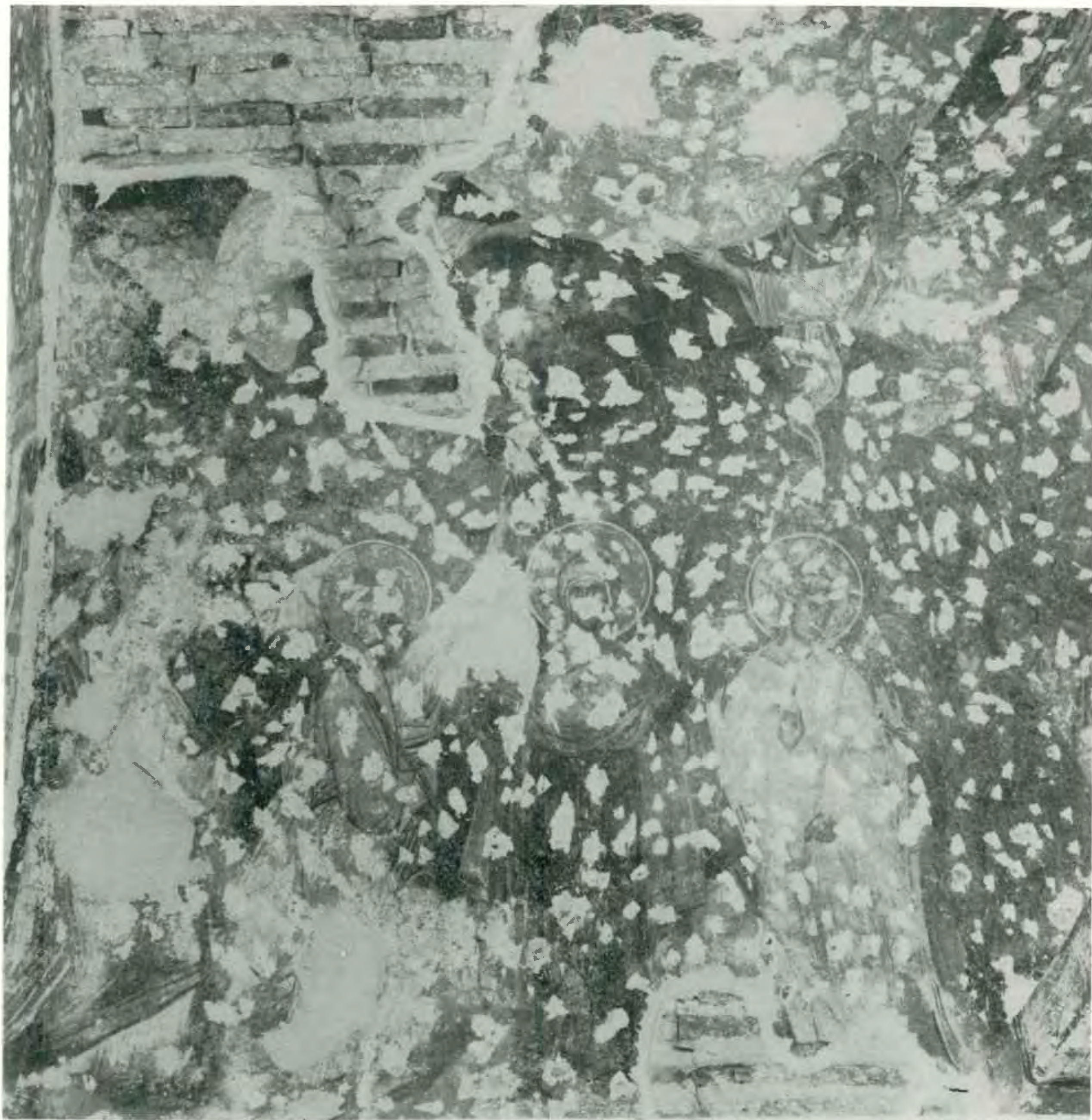
26. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. UN ÉVÊQUE INCONNU DANS LA DEMI-CALOTTE DE LA NICHE DU MUR NORD DE LA PROTHÈSE.



27. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. SAINT ACHILLE DE LARISSA.



28. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. SAINT SPYRIDON ET LE DESSIN DE LA TÊTE, SEMBLE-T-IL, DE SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR.



29. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. L'ASCENSION DU CHRIST, CÔTÉ SUD.



30. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. L'ASCENSION, DÉTAIL.



31. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. L'ANNONCIATION. LA VIERGE.



32. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. L'APÔTRE PIERRE.



33. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. L'APÔTRE PAUL.



35. CHILANDAR, ÉGLISE DU CIMETIÈRE. COSMAS LE POÈTE.

A PROPOS DE DEUX ICÔNES DE CHILANDAR

MIKHAÏL ALPATOV

A la mémoire de Nicolas Brunov

Ce qu'on appelle la seconde vague d'influence des Slaves méridionaux fut depuis longtemps l'object de l'étude poussée des historiens de la littérature russe ancienne.[1] Par contre, le phénomène est beaucoup moins connu sous l'aspect de ses incidences sur les Beaux-arts. Or l'historien contemporain ne saurait se satisfaire de la seule factologie qui atteste de l'action d'une école artistique sur une autre. Le problème de l'influence des Slaves méridionaux devient à ses yeux celui des rapports réciproques de deux écoles apparentées, celui de leur contribution respective à la solution de problèmes esthétiques communes. Et sur ce plan-là, nous pouvons dire que l'art russe aussi bien que l'art balkanique sont encore fort peu étudiés.[2]

Il y a une cinquantaine d'années, on découvrit en Russie septentrionale deux icônes d'origine apparemment serbe: un triptyque de la *Déisis* et le *Seigneur de Gloire* (Pietà).[3] Ces deux oeuvres, qui n'ont pas laissé une trace quelconque dans la peinture religieuse russe, font figure de véritables corps étrangers. D'un autre côté, on sait que des sujets iconographiques comme *Me voici Reine des Cieux à ta Dextre* et *Le triomphe de la Vierge* ont été introduits en Russie de Serbie, le second y connaissant une fortune tout à fait remarquable.[4] Mais tout ceci ne concerne que l'iconographie, et n'a donc qu'un rapport médiat avec l' art.

1 *Литературные связи древних славян*, Труды Отдела Древнерусской Литературы, XXIII, Ленинград, 1968.

2 *Иконы на Балканах*, София — Белград, 1967.

3 *Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской Галлереи*, I, Москва, 1963, 381—382, 250—254.

4 В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва, 1947, 86—88; П. Мијовић, *Дечани*, Београд, 1963, т. 45.

Certes, il y a longtemps qu'a été attestée la participation de peintres serbes à la décoration de l'église du Sauveur de Kovaliovo, non loin de Novgorod.[5] Mais jusqu'à présent nul n'est à même de préciser les particularités de cette peinture qui permettraient de la cerner. Dans l'ouvrage qu'il a consacré aux peintures de Kovaliovo, V. Lazarev se penche essentiellement sur ce qui différencie les maîtres qui ont travaillé ici en équipe. Pour ce qui est de la place de cette peinture dans l'histoire de l'art balkanique et russe, l'auteur se cantonne dans les généralités et l'hypothèse.[6] Selon lui, les peintres se sont inspirés „de certains modèles non russes".[7] La question des contacts artistiques russo-serbes est abordée de façon plus résultante dans l'article que S. Radojčić a consacré aux fresques de Kalenić.[8] L'auteur enrichit singulièrement l'idée de l'originalité respective des écoles de peinture russe et serbe à la limite des XIV[e] et XV[e] siècles, lorsqu'il remarque la parenté de ces fresques de Roubliov.

Ces dernières années, un grand nombre de nouvelles publications ont été versées au dossier de l'histoire de la peinture serbe, notamment sous l'aspect de monographies variées.[9] Et néanmoins, nos connaissances des particularités stylistiques de l'école serbe sont toujours très insuffisantes. Il suffit de dire, par exemple, que bien des spécialistes continuent de penser que les peintures serbes du XIV[e] siècle sont en principe indiscernables des peintures byzantines de la même époque.[10] Probablement cette opinion tient-elle au fait que jusqu'à présent, la peinture serbe n'a pas fait l'objet d'une analyse stylistique comparée avec les monuments d'origine purement byzantine. Les fresques serbes se sont conservées en grand nombre, et certaines sont tout à fait remarquables. Ce seul fait permet de parler d'une école de peinture serbe des XIII[e]—XIV[e] siècles. Mais l'histoire de l'art n'a pas encore élaboré les critères précis qui permettraient d'arrêter ce qui fait l'originalité nationale de cette école face aux autres écoles d'Europe orientale. La question de savoir ce que fut précisément l'influence des Slaves méridionaux sur la peinture russe en est rendue d'autant plus délicate.

Avant que de parler des affinités des deux écoles, de leurs contacts historiques possibles il nous paraît nécessaire de faire la part de ce qui les distingue, et de façon souvent considérable. Au fond, les distinctions prévaudraient même sur les points de rencontre. Le fait est que les peintres serbes suivaient assidûment la tradition byzantine, disons plutôt la tradition de la métropole, à la différence de leurs contemporains russes qui s'écartaient constamment des modèles byzantins pour favoriser par cela même la formation d'une école nationale russe.

Nous tâcherons de définir ici en quoi se situe ce qui nous paraît être le divorce essentiel entre les deux écoles. L'artiste serbe s'efforce de représenter la légende comme si elle se déroulait ici-bas, sous nos yeux, comme si ses protagonistes étaient

5 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, 633; В. Н. Лазарев, *О связах новгородской живописи с сербской*, Ежегодник Института истории искусств, Москва 1958, 233—278.

6 В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, 87.

7 В. Н. Лазарев, op.cit. 88.

8 С. Радойчич, *Фрески Каленича*, in *А. Рублев и его время*, Москва, 1971, 250—261.

9 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд, 1966; S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Malerei*, Berlin, 1969; В. Ђурић, *Сопоћани*, Београд, 1963.

10 V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, 44.

des êtres vivants. Gestes et regards sont à l'avenant, les corps recevant volume et présence, le lieu de l'action bénéficiant des trois dimensions. Sous ce rapport, l'artiste serbe procède de la peinture byzantine des Paléologues, parfois il se rapproche de la peinture italienne du XIV^e s. A propos de la fresque serbe du XIV^e s., S. Radojčić parle de *style narratif*.

On retrouve l'influence des Paléologues aussi dans la peinture russe du XIV^e s., tant dans la manière d'évoquer l'action dramatique que dans le caractère de l'exécution. Mais il y a là en outre quelque chose de tout à fait nouveau.[11] Toute représentation de l'événement évangélique possède en effet, à part son message illustratif, narratif direct, un second message. Outre qu'elle dépeint un événement du passé lointain, elle exprime encore l'ordre permanent que les hommes de cette époque croient discerner au principe du monde terrestre et céleste. Finalement, l'icône russe traduit en certain moment privilégié, une certaine part d'éternité, chaque peinture en acquérant la valeur de signification intemporelle. Ces distinctions correspondent évidemment à des différences d'ordre philosophique. Nous nous contenterons néanmoins dans cet article de limiter notre propos à ce qui touche expressément à la peinture.

La distinction fondamentale entre les écoles serbe et russe devient patente quand on compare la façon dont est traité un sujet comme *la Dormition* dans les fresques de la fin du XIII^e s. de l'église Saint-Clément d'Ohrid[12] et dans les icônes plus tardives de l'école de Roubliov.[13] Dans les deux cas, une foule de personnages humains entourent la loge de Marie. Mais dans les sujets serbes, la Vierge est réellement représentée à l'agonie. Les témoins s'inclinent devant la mourante, le Christ dans ce nombre. Dans les oeuvres russes, à partir de *la Dormition du Don* de Théophane et surtout dans les icônes de l'école de Roubliov, la figure du Christ est donnée en gloire, entourée d'une immense mandorle ovale ou ronde, ce qui a pour effet de transformer la scène de lamentation en une scène de glorification de Marie. Par sa composition, les images russes de la *Dormition* ressemblent étonnamment au sujet du *Triomphe de la Vierge*. Avec cette seule différence, que dans le premier cas, nous avons le Christ tenant dans les bras l'enfant qui symbolise l'âme de la Vierge, et que dans le second, c'est celle-ci qui siège sur son trône et tient dans ses bras l'enfant Jésus. En somme, les *Dormitions* russes s'attachent moins à représenter l'instant dramatique de la mort de Marie que l'adoration éternelle d'elle par des justes. Le langage pictural se modifie en conséquence: dans l'icône russe, les témoins de la *Dormition* sont moins des corps que des signes, toute la composition prenant une valeur d'emblème. Les singularités de l'exécution résultent toutes de cette conception. Et ce que nous venons de dire de la *Dormition* concerne aussi bien les autres sujets évangéliques.

Les icônes les plus traditionnelles consacrées à la Vierge à l'Enfant laissent aussi voir deux approches distinctes: l'une typique de Byzance et de la Serbie, l'autre

11 М. В. Алпатов, *Фреска храма Успения на Волотовом поле*, *Этюды по истории русского искусства*, I, Москва, 1967, 85.

12 Sur les maîtres Astrapas, Michel et Eutychios: С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд, 1955, 114; A. Procopiu, *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, Athènes, 1962, pl. 55. Comparer aussi la Dormition à Sopoćani et Skoplje.

13 В. Н. Лазарев, in *А. Рублев и его время*, Москва, 1966, 187.

de la Russie. La différence ne se situe pas au niveau de l'iconographie, ni dans la manière d'exécution, mais dans la façon de traiter les deux personnages.

Notre premier exemple sera *la Vierge* de l'iconostase de l'église à Dečani (fig. 3), une icône serbe typique du milieu du XIV[e] s.[14] Notre second exemple sera une icône exécutée à Moscou dans la deuxième moitié de ce même siècle (fig. 4), vraisemblablement comme réplique d'un original serbe.[15] Dans les deux cas, les rapports réciproques de la Mère et de l'Enfant sont tout à fait évidents. L'Enfant a un geste de caresse vers la Mère, celle-ci lui répond tendrement en prenant dans sa main sa menotte, les regards vont à la rencontre l'un de l'autre. Tout ceci dénote une affinité certaine avec les madones italiennes.

Deux icônes purement russes abordent le même thème de l'Enfant caressant la Mere, de la tendresse maternelle qui lui répond, mais le tout y est traité comme expression de la loi d'amour universel.[16] L'Enfant cherche à caresser la Mère, celle-ci lui répond tendrement, mais d'autre part elle appartient à un monde autre, dont l'existence demande un certain effort spirituel pour être perçue. Les icônes russes ne s'arrêtent pas à un instant d'action, elles englobent un état mental prolongé. Ce n'est pas le sentiment de telle mère et de tel enfant, c'est la maternité, incarnée d'une valeur universelle. La *Vierge de Iaroslavl* porte l'Enfant dans les bras tout en les tendant en un geste de prière à la façon de la *Mater Dolorosa* du Golgotha. De même le Jésus des icônes russes n'est pas un simple bambin mais, un être adulte, quoique assez petit pour pouvoir être porté dans les bras de sa mère. Les icônes serbes s'attachent à reproduire scrupuleusement une multitude de détails. Dans les icônes russes règnent des silhouettes, une géométrie régulière, des contours harmonieux. Cette fois, aussi l'image se rapproche de l'emblème.

Ces quelques remarques rapides sur la structure de l'icône serbe et de l'icône russe sont à considérer comme une sorte d'introduction à l'analyse des deux icônes de Chilandar auxquelles nous consacrons cet article.

La première de ces icônes, *le Miracle de Chonae*, est conservée au Musée national de Belgrade (fig. 9).[17] Afin d'en évaluer la portée pour l'histoire de l'art, commençons par

14 С. Радойчич, op. cit. табл. 7.

15 В. И. Антонова, *Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери XIV в. Из истории русского и западного искусства*, 1960, 103—117; В. Н. Лазарев, *История русского искусства*, Москва, 1955, 114. L'auteur rapproche cette icône d' un groupe d'icônes de Théophane le Grec, comme la Dormition de la Vierge Donskaja et émet une hypothèse douteuse qu'elles soient créées par Prochor de Gorodetz. Л. Лившиц, *Древнерусское искусство*, Москва, 1970,49: l'auteur considère la Vierge Donskaja comme l'oeuvre d'un maître serbe. Toutes ces attributions sont basées sur des impressions subjectives et ne peuvent pas être prises en considérations. V. I. Antonova trouve une resemblance entre la Vierge de la Gallerie Tretiakov avec l'icône de l'Anastasis de Kolomna, tandis que la composition de cette dernière rapelle le „Baptême" du XIV[e] s. du Musée National de Belgrade, *Иконы на Балканах*, pl. 175.

16 La Vierge de Zagorsk, O. Wulff et M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden, 1925, 280, fig. 66. L'autre Vierge de la Galerie Tretiakov, *Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской Галлереи*, I, 296. No 235.

17 V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, 1961, 44, 106 pl. LIII No. 38. M. Ћоровић—Љубинковић, *Икона XIV века „Чудо у Хони"*, Музејн, 3—4, Београд, 1949, 105—112. L'auteur n'a pas pu profiter de cet article. L'icône „L'oeil veillant" (V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, p. 44) et l'icône

retracer, ne serait-ce que dans ses grandes lignes, le développement iconographique que ce sujet a reçu dans l'art byzantin.

Dans l'icône du Sinaï de la fin du XI[e] s. sur le thème du *Miracle de Chonae*, la partie gauche de la composition est occupée par l'immense figure de l'Archange Michel, balancée en partie droite par la silhouette ascétique, longiligne, figée dans la solennité de la vision miraculeuse du moine Archipe (fig 7).[18] En somme, c'est la reprise du schéma traditionnel de *l'Annonciation*, le type archaïque avec la Vierge debout. L'intervention miraculeuse de l'Archange n'est pas soulignée, le trident qu'il tient à la main est à peine perceptible. L'accent est mis sur son apparition, sur sa grandeur, objet de l'adoration du moine vertueux.[19]

Dans l'icône du XIV[e] s. sur le même sujet du Patriarcat de Jérusalem, la figure de l'Archange, geste dynamique, ailes et cape déployées, acquiert un caractère pathétique (fig. 8).[20] Le déjet du thorax remonte à l'image de la déesse Nyx de la grande frise de Pergame.[21] Le prototype direct peut être vu dans l'Archange vengeur de la fresque du Kariye Camii.[22] Sous l'effet conjugué de l'effroi causé par l'apparition céleste et par le déluge des eaux, Archipe tombe à genoux. La scène hautement dramatique est imprégnée de l'esprit hellénistique caractéristique pour le règne des Paléologues.

Le *Miracle de Chonae* de Chilandar (actuellement à Belgrade, fig. 9) conserve les attributs iconographiques de ce type: mouvement de l'Ange, ailes déployées, pose de prière du saint moine, mais le pathétique hellénistique est dépassé. Ce n'est pas la saisie de l'événement en son point culminant, mais un état prolongé dans le temps. Moins le contraste entre l'image héroïque de l'Archange et la piété du moine, que la juxtaposition du ruban torrentiel de part et d'autre de deux personnages de l'ordre angélique: l'Ange et le moine. D'où la composition héraldique, l'aplat des silhouettes. Le dramatisant clair-obscur habituel cède la place au jeu pur des couleurs ouvertes. Le chaud des roses est équilibré par le froid des bleus et des verts. C'est bien moins un retour aux types d'avant les Paléologues qu'une ouverture sur ce qui trouvera sa complète expression dans les icônes russes du XV[e] siècle.

V. Djurić avance l'hypothèse pertinente que cette petite icône (20 × 14 cm) serait une scène marginale d'une grande icône de *l'Archange Michel et ses Heures*. Rien toutefois n'autorise de supposer que ce type d'imagerie procéderait de la miniature,

„Miracle de Chonae" coll. Lovedan (*Byzantine Art*, Athens, 1964, p. 281, No. 260) sont aussi restées inconnues à l'auteur de cet article.

18 G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, Athènes, 1956 I, fig. 65.

19 Sur une icône russe du XIII[e]—debut du XIV[e] s. de l'Archange Michel, du Musée Historique (А. Некрасов, *Древнерусское изобразительное искусство*, Москва, 1937, 139) la figure de l'ange est dominante; dans un coin on y voit la figure du moine. La confrontation d'une grande figure de l'ange avec une petite, qui appartient à une scène de sa vie, rapelle l'icône de l'Archange avec Jésus Navine au Kremlin de Moscou. O. Wulff et M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, fig. 29.

20 *Иконы на Балканах*, София—Белград, 1967, табл. 69.

21 W. Müler, *Der Pergamon Altar*, Leipzig, 1964, pl. 54.

22 M. Alpatov, *Die Fresken der Kachrije Djami in Konstantinopel*, Münchener Jahrbücher der bildenden Kunst, 1929, p. 518, fig. I.

laquelle n'existe sous cet aspect ni à Byzance ni en Russie. La miniature de la *Transfiguration* du manuscrit de Jean Cantacuzène de Paris est d'un tout autre caractère, se rapprochant davantage de l'icône du Patriarcat de Jérusalem (fig. 8).

Le catalogue publié à l'occasion d'une exposition d'icônes yougoslaves range le *Miracle de Chonae* de Chilandar au nombre des oeuvres du XIVe s. qui peuvent être attribuées indistinctement à l'école byzantine ou à l'école serbe. Or certains caractères propres au style de l'icône russe peuvent suggérer au même titre qu'il s'agirait d'une oeuvre russe. Effectivement, le *Miracle de Chonae* tel que nous le trouvons en marge de l'icône de *l'Archange Michel et ses Heures*, à la cathédrale du même nom du Kremlin de Moscou, ressemble en gros à l'icône de Chilandar.[23] Avec cette réserve que la figure de l'Archange prévaut de façon décisive sur celle du pieux moine. L'icône de Chilandar est d'un caractère plus archaïque, les formes y sont plus morcelées. Au demeurant, les autres icônes russes sur ce sujet ne ressemblent à celle de Chilandar que dans les traits les plus généraux (fig. 10).

L'hypothèse d'une icône russe égarée à Chilandar est peu plausible. Les oeuvres russes n'ont commencé à affluer ici que sous le règne d'Ivan le Terrible, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XVIe s.[24] Il est impossible de dater de cette époque une icône dont toutes les particularités du style indiquent à l'évidence le début du XVe s., moment où les icônes russes n'avaient pas encore pris le chemin du Mont Athos. De même serait-il invraisemblable de supposer qu'une icône existant depuis un siècle eût pu être envoyée en présent au milieu du XVIe s. Et d'ailleurs, parmi les nombreuses icônes russes de notre connaissance, nous n'en voyons pas une qui présentât une ressemblance poussée avec l'icône de Chilandar. Il n'est donc pas interdit de penser qu'elle est un phénomène unique à la façon des peintures des églises rupestres d'Ivanovo qui présentent certains points de ressemblance avec les fresques novgorodiennes du même siècle sans qu'on ait pu établir pour autant nul lien direct entre elles.[25] Peut-être la réponse concernant la date et le lieu de la création de l'icône de Chilandar nous sera-t-elle donnée par une étude dendrologique? Quoiqu'il en soit, la question est posée aux historiens de l'art: n'aurait-on pas vu aparaître dans les Balkans vers 1400 une oeuvre qui, brisant par là avec le style narratif de cette époque, anticipait sur la conception russe de l'icône?

La deuxième icône de Chilandar, le *Saint Démétrios de Salonique*, conservée aujourd'hui au Musée des arts décoratifs de Belgrade, paraît bien abonder dans le sens de l'hypothèse (fig. 13).

Nous nous permettrons de citer ici le passage par lequel Djurić caractérise cette icône et le milieu spirituel dont elle est issue: „La figure rêveuse et sentimentale sur l'icône de saint Démétrios armé jusqu'aux dents, cuirassé pour avoir l'air plus martial, évoque par son attitude presque féminine et son air gracieux, la poésie

23 В. Машнина, *Икона архангела Михаила с деяними из Архангелского собора*, Москва, 1969, табл. II.

24 С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955, 192.

25 A. Grabar, *Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues*, Byzantion XXV—XXVII, 1955—57, 589; М. Бичев, *Стенопись в Иванове*, София 1965, 119—120.

de parade des tournois et des joutes, et non pas l'héroïsme des sanglantes mêlées où s'affrontent les guerriers. On la dirait créée dans une ambiance d'amour et de paix entre les peuples, et non pas au cours d'une époque de luttes incessantes contre les Turcs. Bien qu'un esprit décadent s'y manifeste, elle exprime un goût précieux, éthéré et d'une beauté délicate. Due au pinceau d'un peintre byzantin, elle a ses parallèles parmi les guerriers de la même époque, elle rappelle surtout un saint Démétrios de la fin du XIV^e s., sur une icône du monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï (fig. 11). De Constantinople cet esprit souffle dans toutes les directions de l'Empire byzantin déjà très réduit, et l'influence qu'il a exercée se voit sur la petite icône de saint Démétrios".[26]

Cette description définit de façon excessivement générale la place qu'occupent les icônes des saints guerriers dans l'art des Paléologues. Une analyse plus poussée du *Démétrios de Salonique* de Chilandar convainc aisément qu'il est hors de question de l'attribuer à l'école byzantine.

L'icône des *Saints Georges et Démétrios* du Sinaï dont fait état Djurić ne peut se prêter à un rapprochement que du point de vue iconographique.[27] Dans l'oeuvre byzantine, les figures sont extrêmement alongées, fines et souples, les corps à peine ondoyants, l'équilibre sur le sol incertain. On peut en effet parler d'un art raffiné, quelque peu décadent, ce qui perce ici et là dans les personnages guerriers des peintures des Paléologues.[28]

Si nous considérons maintenant l'icône des saints *Georges et Démétrios* plus tardive, production de l'école dite italo-crétoise, nous constatons que les figures sont beaucoup plus ramassées et statiques.[29] Mais on y perçoit aussi la volonté de retrouver le caractère de la statuaire. La façon dont est traité le bouclier que tient saint Georges à la main gauche permet d'en apprécier le volume (fig. 12). C'est un aspect inexistant dans l'icône de Chilandar.

En revanche, on ne remarque pas dans cette dernière quoi que ce soit qui vise à conférer au guerrier en pied un élément dramatique — une posture tourmentée, un quelconque abandon de la frontalité, toutes choses observées dans les fresques du Kariye Camii et, en Serbie, dans celles de Resava, notamment le personnage de saint Nicétas. L'épée brandie en un geste farouche, le personnage semble se détourner du spectateur, prêt à quitter les limites de l'image (fig. 15).

C'est une tendance toute différente que l'on découvre dans l'icône de Chilandar. Certes, tous les attributs de l'iconographie canonique du saint guerrier s'y retrouvent: sa haute chevelure lisse (qui distingue Démétrios d'un Georges aux cheveux frisés), la brève camisole et la cuirasse passée par dessus, la cape qui se déroule dans le vent, le bouclier, la lance, l'épée, l'arc et le carquois, le casque luxieux

26 V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, p. 45, 107, pl. LVI. Comparez encore une icône d'un saint guerrier: *Иконы на Балканах*, pl. 203.

27 G. et M. Sotiriou, op.cit. I, fig. 211.

28 Comparez aussi l'icône en mosaïque de saint Démétrios au Musée Civique à Sassoferrato et une autre icône: *Иконы на Балканах*, pl. 72.

29 *Русская икона*, С. Петербург, 1914, вып. I, стр. 13: icône Saint Georges et saint Démétrios provenant de la collection N. P. Lichačev (fig. 12).

rejeté sur la nuque. Le bord inférieur de la camisole est donné en raccourci. Tout ceci est un héritage de la peinture des Paléologues.

Or, il s'y ajoute un élément capital: le saint guerrier ne se contente pas de reposer solidement sur ses jambes, tout est fait pour lui conférer en outre un maximum de stabilité. C'est la composition de la croix dite de saint André, aux diagonales réciproquement équilibrées.[30] L'image possède tous les attributs du signe héraldique. Les détails sont sacrifiés à l'unité de la silhouette. Le bouclier n'est nullement un simple attribut, la bordure se confondant avec la ligne de l'épaule devient la partie inaliénable du personnage, équilibre le geste de la main droite et communique au personnage l'aspect farouche et martial qui lui convient. Le caractère du coloris correspond en tout point à l'essence épique du protecteur de Salonique. Il est bien rare de rencontrer un rouge de cinabre d'une telle densité dans les icônes purement byzantines des XIV^{e}—XV^{e} siècles. Le rouge de la camisole est équilibré par l'outremer de la cape et du haut-de-chasses.

Tout ce qui dans le *Démétrios* de Chilandar ne perce que sous l'aspect d'une tendance, d'un écart par rapport au canon byzantin, reçoit la valeur prévalente dans l'icône bien connue de *Saint Théodore Stratilate*, ce classique de l'école novgorodienne.[31] Ici l'on a et la cape au vermillon incendiaire, et le contour du bouclier confondu avec le dessin des épaules carrées, et le demi-cercle hyperbolique, et la métaphore du langage pictural, et, enfin, le caractère épique qui se dégage du personnage. N'oublions pas que l'icône novgorodienne se rapporte déjà aux toutes dernières années du XV^{e} s. (fig. 14); il y a là une belle élégance, le personnage guerrier rappelle ceux de Dyonisos.[32] D'une façon générale, l'icône de Chilandar anticipe indéniablement sur l'apport de la peinture d'icône russe de l'époque qui suivit.

Ces quelques confrontations sont loin de trancher définitivement les questions ayant trait aux interférences qui s'établirent entre la Russie et les Balkans dans le domaine de la peinture. Les deux oeuvres de Chilandar rappellent toutefois que l'attention de l'historien d'art doit se porter non seulement sur les cas d'influence directement appréciable d'une école sur une autre, mais aussi sur ceux où des monuments séparés dans le temps et l'espace n'en offrent pas moins des traits d'affinité évidente. Bien entendu, les déductions que nous avons crû pouvoir avancer ici pourront être discutées. Bien des points sont à vérifier, à élaborer plus profondement. Une chose est sûre, c'est que le temps est passé où l'histoire de l'art pouvait se contenter de descriptions pour inventaire et de classifications chronologiques des monuments. Le temps est venu de passer à l'analyse morphologique attentive d'une oeuvre et à l'interprétation de son message artistique.

Il y a quarante ans, le regretté professeur N. Brunov traita dans le chapitre final de la partie consacrée à l'architecture de notre conjointe *Histoire de l'art russe ancien*, de la relation existant entre l'ancien type du sanctuaire moscovite et celui du sanctuaire serbe du règne de Milutin.[33] Il s'y livra à une analyse comparative

30 Л. Ф. Жегин, *Язык живописного изображения*, Москва 1970, табл. XXXII.

31 А. И. Анисимов и П. П. Муратов, *Новгородская икона св. Федора Стратилата*, Москва 1918.

32 I. Danilova, *Dionissi*, Dresden 1970, Pl. 70, 77.

33 M. Alpatov et N. Brunov, *Geschichte der russischen Kunst*, Augsburg 1932, I, p. 230—232.

des procédés de composition mis en oeuvre à Gračanica et dans les églises russes des XIVe—XVe siècles. Sans aller jusqu'à affirmer qu'un lien de dépendance directe s'établit entre Moscou et la Serbie, Brunov ne manqua pas d'attirer l'attention sur le fait que les maîtres des deux écoles traitaient d'une manière identique ici et là le couronnement de l'église byzantine à coupole sur plan cruciforme. Quelques pages de cette analyse compétente apportent infiniment plus à la compréhension du message architectural que n'importe quelle description ou relevé archéologique, aussi détaillés soient-ils. C'est avec le sentiment de profonde reconnaissance à mon défunt ami pour ce brillant exemple d'interprétation critique des oeuvres d'art que je dédie à sa mémoire cette modeste étude.

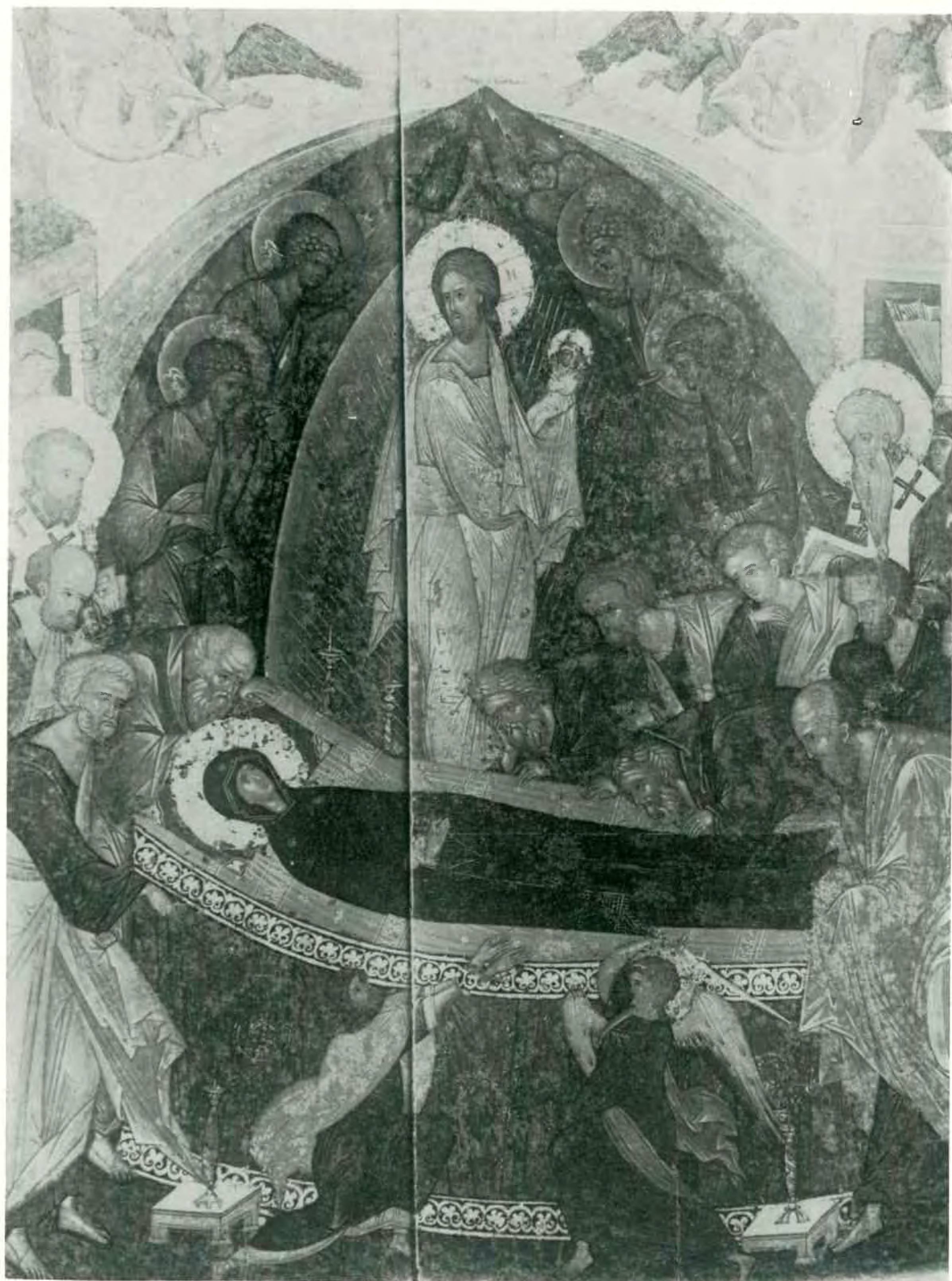
Такозвани други талас утицаја Јужних Словена био је одавно предмет испитивања историчара старе руске књижевности, а далеко је мање запажан од стране историчара руске уметности. Што се тиче стилских проблема, може се рећи да су и балканска и руска уметност још и сад мало испитане.

Разматрајући проблем српског утицаја у руском сликарству касног XIV века, аутор наводи две иконе (Деизис и Цар Славе) које стилски излазе из оквира домаћег стваралаштва, а с друге стране и иконографске новости, као што су теме: Преста царица о деснују тебе и Тријумф Богородице, непознате до тог времена у руском црквеном сликарству. Утицај српских мајстора запажен је и на живопису Коваљова (код Новгорода).

Истичући стилске сличности и разлике руских и српских слика XIV века, аутор тврди да су српски сликари постојано следили уметност византијске престонице, за разлику од руских савременика, који су се током века све више удаљавали од византијских узора, стварајући посебну, локалну школу. Српски сликари су се трудили да легенду прикажу уверљиво, као да се дешава пред очима савременика, следећи традицију уметности доба Палеолога и приближавајући се на тај начин италијанској уметности XIV века. С друге стране, руска икона тог доба доноси првенствено дах вечности, тежи за уопштавањем и истицањем оноземаљског. Ове разлике су свакако филозофске природе.

На примерима српских и руских композиција Успења Богородице, ликова Богородице с Христом, Чуда у Хони, ликова светог Димитрија, аутор објашњава своја запажања. Нарочито се задржава на стилској анализи икона, пореклом из Хиландара, као што су Чудо у Хони (сада у Народном музеју у Београду) и Св. Димитрије Солунски (сада у Музеју примењених уметности у Београду). Указује на стилске сличности ових дела са каснијим руским иконама, запажајући на њима нови дух, спиритуалност и меку обраду, коју ће неговати руски уметници. Ове две слике из Хиландара подсећају да пажња историчара уметности треба да буде упућена не само делима која одају директан утицај једне школе на другу, него и оним споменицима, који су раздвојени временом и простором, али ипак показују јасну сродност. Као што је некад Н. Брунов упоредно проучавао типове московског и српског храма, аутор овога чланка је упоредио неке споменике српске и руске уметности, заснивајући своја запажања на стилским особинама изабраних слика.

1. OCHRID, ÉGLISE DE SAINT-CLÉMENT (PÉRIBLEPTOS). LA DORMITION.



2. GALERIE TRETIAKOV. ICÔNE DE LA DORMITION. ÉCOLE DE RUBLIOV.



3. DEČANI. ICÔNE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.



4. GALERIE TRETIAKOV. ICÔNE DE LA VIERGE „MOLEBNICA" AVEC L'ENFANT.



5. GALERIE TRETIAKOV. ICÔNE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.



6. MUSÉE DE ZAGORSK. ICÔNE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.



7. SINAÏ, SAINTE-CATHERINE. ICÔNE REPRÉSENTANT LE MIRACLE DE CHONAE.



8. JÉRUSALEM, PATRIARCAT. ICÔNE REPRÉSENTANT LE MIRACLE DE CHONAE.



9. BELGRADE, MUSÉE NATIONAL. ICÔNE REPRÉSENTANT LE MIRACLE DE CHONAE.



10. MOSCOU, CATHÉDRALE DE L'ARCHANGE MICHEL. ICÔNE REPRÉSENTANT LE MIRACLE DE CHONAE.



11. SINAÏ, SAINTE-CATHERINE. FRAGMENT D'UNE ICÔNE. SAINTS GEORGES ET DÉMÉTRIOS.



12. COLLECTION N P. LICHAČEV. ICÔNE DES SAINTS GEORGES ET DÉMÉTRIOS.



13. BELGRADE, MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. ICÔNE DU SAINT DÉMÉTRIOS.



14. NOVGOROD, MUSÉE NATIONAL. ICÔNE DU SAINT THÉODORE STRATILATE.



15. RESAVA. FRESQUE. SAINT NICÉTAS.

АРХЕОЛОШКА ОПАЖАЊА О ПРИПРАТИ КНЕЗА ЛАЗАРА У ХИЛАНДАРУ

ВОЈИСЛАВ КОРАЋ

Главна црква манастира Хиландара, дело краља Милутина, има сва обележја великих светогорских католикона: развијену схему простора, занатски добро изведене детаље, брижљиво смишљене облике и монументалан украс. Оригинална као целина и зналачки саграђена, она, попут већине данас познатих цркава краља Милутина, носи у својим зидовима делове старијих грађевина. То су камене сполије, којима је у архитектонској обради фасада хиландарског католикона указана нарочита пажња. Оне су одреда укључене у богат архитектонски украс цркве. Тако су се нашли једни поред других делови различитих стилских целина. Старији комади углавном се везују за времена у којима се у Хиландару подиже црква Стефана Немање и светог Саве. У хиландарској спољној припрати исказано је слично поштовање према традицији. У градитељском делу које има обележја моравског стила такође се појављују остаци старијих целина. Међутим, однос старих и нових архитектонских делова и украса овде је мање јасан него на цркви. Поред тога, загонетан је међусобни однос појединих делова украса моравског стила. Ове појаве говоре да је грађевина на западној страни хиландарског католикона имала нарочиту историју. Предање каже да је хиландарску спољну припрату саградио кнез Лазар. Он је и насликан као ктитор, са моделом у руци, на западном зиду поред улаза, у оквиру сликане целине што је овде настала почетком XIX века.[1] Пошто је припрата, судећи по њеном изгледу, заиста могла настати у време кнеза Лазара, не постоје разлози да се сумња у веродостојност предања. Тако имамо

1 Колико ми је познато, овај лик кнеза Лазара објавио је само Ж. Татић, *Трагом велике прошлости*, Београд 1929, сл. 31.

оквирно одређено време њеног настанка. Облици, конструкција и украс омогућују да се каже више него што је речено у написима до данас објављеним о околностима које претходе подизању постојеће спољне припрате, о грађењу ове припрате и каснијим радовима на њој.

Познато је да је историја истраживања Хиландара дуга.[2] О Хиландару није написана научна монографија, али се о његовим уметничким споменицима пише, захваљујући раду многобројних истраживача, и у посебним чланцима и у прегледима из области византијске и српске уметности. Такође је хиландарски католикон предмет пажње образованих путника који истражују светогорске старине. По правилу се бележи да је његова спољна припрата накнадно сазидана, и то као дело кнеза Лазара. Учени Габријел Мије први је у пуној мери схватио велику вредност хиландарске цркве краља Милутина, али о спољној припрати он мало говори, задржавајући се на појединостима њеног пластичног украса.[3] Милоје Васић пише посебно о архитектури припрате.[4] Појединости у обради њених фасада он упоређује са сличним појединостима на Лазарици, па закључује да је хиландарска припрата зависна од Лазарице. Жарко Татић, говорећи о католикону, даје кратак опис припрате.[5] Ђ. Бошковић уврштује у моравску школу хиландарски ексонартекс, за који каже да је саграђен пре 1389. године, али додаје: „Није сасвим јасно када је овај ексонартекс подигнут, али је, по свему судећи, из Лазаревог доба. Уколико би био из ранијег времена, његово извођење било би од особитог значаја за даљи развитак моравске школе, пошто се на њему виде већ сасвим зрели облици моравске архитектонске декорације, чије порекло није баш сасвим јасно“.[6] В. Петковић хиландарску спољну припрату само везује за кнеза Лазара.[7] С. Радојчић говори о пластичном украсу „Лазареве припрате из последњих деценија XIV века.[8] У његовим опажањима јасна је недоумица коју изазива недоследност у композицији детаља пластичног украса. А. Дероко такође сматра да је хиландарски ексонартекс Лазарево дело, али и он допушта могућност да је ова грађевина старија од осталих Лазаревих цркава у Србији.[9] Б. Вуловић први опширно расправља о архитектури хиландарске спољне припрате.[10] Упоредивши облике архитектуре и пластични украс хиландарске припрате са облицима и украсом Раванице и Лазарице, Вуловић закључује: „Хиландарски ексонартекс је највероватније подигнут за време кнеза Лазара“, па, затим, сужава раздобље у коме је могла настати хиландарска припрата на „време између окончаних радова на раваничкој цркви и нешто каснијег дограђивања нартекса испред ње“. Ј. Максимовић такође налази да је камени

2 С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова Византолошког института 3, Београд 1955, 163—164, даје преглед претходних истраживања Хиландара.

3 G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 95—96 и 149. Он помиње Хиландар такође у: *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 58, 62 и цртежи на стр. 61.

4 М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 107—108, и 114—116.

5 Ж. Татић, н. д. 25—29.

6 Ђ. Бошковић, *Светогорски пабирци*, Старинар III с. XIV, 1939, 71—97, као и *Архитектура средњег века*, Београд 1957, 294 и нап. 81.

7 В. Петковић, *Жича*, с 15 слика. *Архитектура и живопис*, Старинар н.р. I, 1906, 143.

8 С. Радојчић, н. д. 189.

9 А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962, 174, 193 и 196.

10 Б. Вуловић, *Раваница*, Саопштења републичког завода за заштиту споменика културе VII, Београд 1966, 84—89.

украс хиландарског ексонартекса „врло близак Лазарици" и закључује да је хиландарска спољна припрата подигнута „у исто време кад и Лазарица".[11] Последњи је писао о архитектури хиландарског католикона и у том оквиру о његовој спољној припрати С. Ненадовић.[12] У Ненадовићевом раду објављени су до сада најпотпунији подаци о ексонартексу, опис, цртежи и фотографије целине и детаља. Он закључује да је Лазарева припрата саграђена по угледу на припрату краља Милутина, док би украс моравског стила био дело мајстора који су радили на Раваници и Лазарици.

Иако је хиландарска спољна припрата представљена научној јавности, описима, цртежима и фотографијама, и то нарочито у последњем наведеном раду, неопходно је да је поново укратко опишем, истичући податке који ми се чине нарочито важним.[13]

Шест поља припрате, прекривених зиданом конструкцијом, постављено је по три у низу у правцу југ — север. Изнад средине западног низа је купола. Полазећи од таквог распореда Б. Вуловић је дошао на мисао да је овде могло бити предвиђено симетрично решење, са девет поља и куполом у средини, попут раваничке припрате, па је западни низ изостао услед тога што је простор био ограничен.[14] Вуловићева претпоставка је непроверљива, а и он сам запажа да је слично решена већина западних постројења светогорских католикона.[15] Већ је М. Васић приметио да је спољна решена по узору на унутрашњу хиландарску припрату, која чини део грађевине краља Милутина.[16] Одиста у ексонартексу преузети су распоред простора, конструкција и основни облици нартекса. Без двоумљења се може закључити да је излишно тражити било који други извор за основну градитељску замисао хиландарске спољне припрате. Сличну горњу конструкцију носе такође два слободно стојећа стуба, и зидне масе по обиму грађевине, односно зидани ступци, ојачани на кључним местима пиластрима изнутра и споља. Већ поменута купола, саграђена изнад средине западног низа, стоји симетрично у односу према двема куполама припрате. Могуће је да је овакво решење направљено баш зато да би се спољна припрата, својим облицима, подразумевајући куполу, у естетском смислу добро

11 *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1961, 133—135.

12 С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара. Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 85—152, о спољној припрати посебно на стр. 146.

13 За овај рад коришћени су цртежи С. Ненадовића, н. д., сл. 4 на стр. 93, сл. 5 на стр. 94. и сл. 11 на стр. 100. Све цртеже који се објављују у овом чланку урадио је студент архитектуре Б. Вилимановић, у Институту за историју уметности Филозофског факултета. На писање овог рада подстакли су ме последњи објављени написи, у којима писци заузимају у већој или мањој мери одређене ставове у погледу спољне припрате. Мислим да је Лазарева припрата вредно градитељско дело не само као део хиландарске целине већ такође као споменик који омогућује разумевање и праћење ширих појава у старој српској архитектури и архитектонском украсу. Хиландар сам упознао захваљујући околности што сам у њему боравио више пута, од тога 1954, 1971. и 1972. године као члан групе коју је образовао Археолошки институт у Београду са задатком да под руководством проф. Ђ. Бошковића припреми монографију о архитектури Хиландара.

14 Б. Вуловић, н.д. 84.

15 Уп. основе код: G. Balş. *Notiţie despre architectura Sfântului Munte*, Buletinul comisiunii monumentelor istorice VI, Bucureşti 1913, 42—45.

16 М. Васић, н. д. 107.

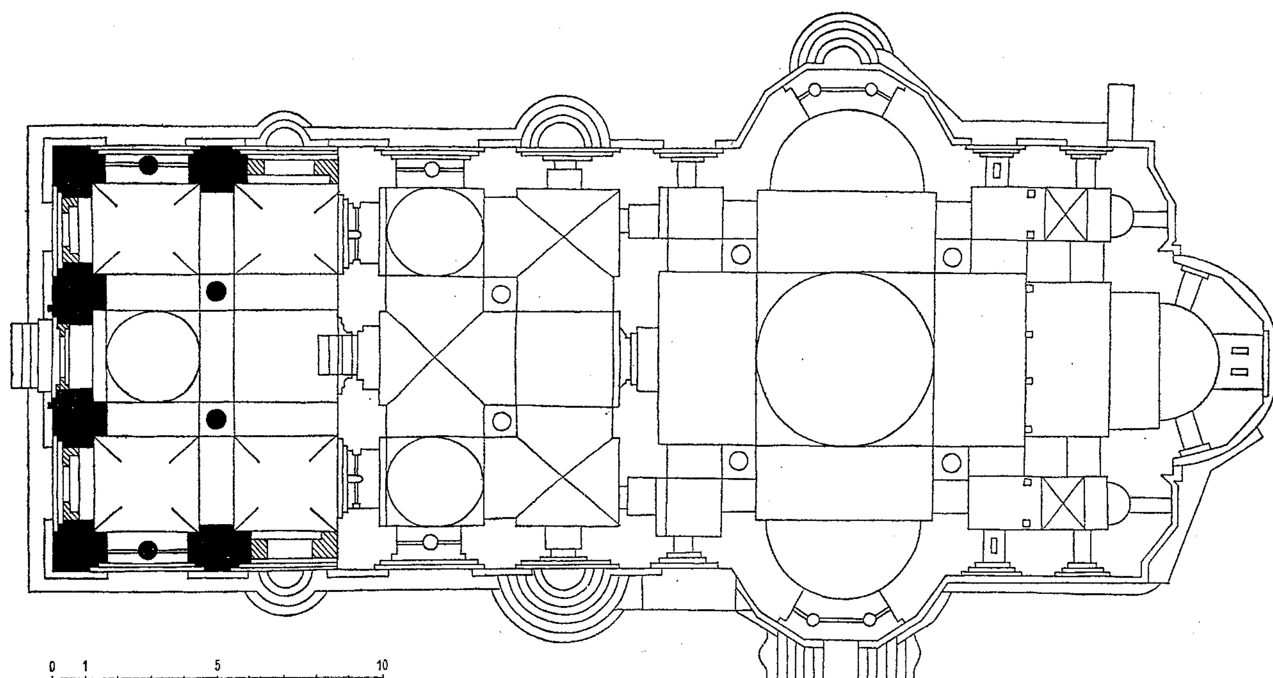
укључила у целину са католиконом. Иначе, прави смисао постављања купола изнад западних анекса у позној византијској архитектури није нам познат.[17] У зидању нема битних разлика међу двема грађевинама. Примећује се једино на горњој конструкцији да мајстори не владају тако добро занатом као градитељи цркве краља Милутина. Ни плитка слепа калота ни крстасти сводови нису савршено изведени. Сличан је ритам отвора на двема грађевинама; он прати ритам простора и конструкције. Поред главног улаза на западној страни у источном делу су северна и јужна врата, док су на осталим пољима, испод лучних конструкција, изведени прозори. У погледу отвора настале су највеће разлике. Док су на припрати краља Милутина одмах саграђени отвори у облику који данас имају, и то тако што су уграђени у зидне масе, спољна припрата је оног тренутка када је саграђена личила на праву скелетну грађевину: горња конструкција, са куполом и кровом, положена је на ступце међусобно повезане луковима, а отвори испод лукова остали су слободни, па су касније у њих уграђени портали и прозори. О неспретно саграђеним порталима и прозорима на спољној припрати било је доста речи у стручној литератури. Накнадно и непосредно уграђивање архитектонских делова који образују оквире прозора и портала показује да је Лазарева припрата била подигнута тако да буде отворена на све три слободне стране; другим речима, личила је на подвостручен засвођен трем.[18] Постоји и непосредан доказ да је грађевина првобитно била отворена: на јужној страни северозападног ступца видљив је остатак првобитног фреско-малтера. На њега належе зид што испуњава празнину између усправне камене греде прозора и ступца. Не може се сазнати када је донета одлука да се припрата затвори, али то свакако није учињено у току извођења основних грађевинских радова; припрата је саграђена и осликана изнутра, па је доцније затворена. Због тога и портали и велики једноструки, а делимично и двојни прозори делују као страно тело на добро замишљеној и добро зиданој целини. Чињеница да је припрата накнадно затворена двоструко је важна; говори о изворној замисли грађевине и доприноси утврђивању релативне хронологије њених делова.

Старији архитекстонски делови који су уграђени у спољну припрату различитог су порекла. С. Радојчић је приметио да два слободна стуба Лазареве припрате изгледају као канелирани па излизани стубови дорског стила.[19] Број страна (20) и ентаза су као у дорском стилу. Овоме треба додати и однос основних мера (висина износи приближно 6,5 доњих пречника стуба). С. Радојчић се

17 S. Ćurčić, *The Twin-Domed Narthex in Paleologan Architecture*, Зборник радова Византолошког института 13, Београд 1971, 333—344, изложио је веома занимљиву претпоставку о појави двеју купола у нартексима позне византијске архитектуре. По његовом мишљењу, ово решење је формални остатак параклиса са куполом, који су раније грађени уз бочне стране нартекса. Првобитно у архитектонском смислу одвојени од нартекса, касније се, по Ћурчићевој претпоставци, укључују у организам грађевине и нестају, остављајући траг у двема куполама, које се, као у Хиландару, подижу на крајњим бочним травејима на западној страни нартекса. Чини ми се да решење о коме говори С. Ћурчић треба гледати у оквиру шире појаве купола или калота изнад западних анекса цркава. Није извесно да ли се ради о појави која је настала из потребе за проширењем иконографског програма сликаног украса, и са тиме у вези намене делова простора, или су у питању елементи формалних композиционих целина.

18 И Ђ. Бошковић, нав. место, помиње грађевину као „првобитно отворени ексонартекс".

19 С. Радојчић, н. д. 189.



СЛ. 1. ХИЛАНДАР, ОСНОВА КАТОЛИКОНА.

0 1 5 10

СЛ. 2. ХИЛАНДАР, ПОДУЖНИ ПРЕСЕК КАТОЛИКОНА.

ипак двоуми у погледу порекла ових стубова због тога што им стабла у суштини нису канелирана, стране су равне у попречном пресеку. Могуће је да се ради о недовршеним дорским стубовима, на којима није изведена једино завршна радња, удубљивање страна. Пажњу привлачи чињеница да су у спољну припрату уграђена укупно четири, а не само два стуба; сем два слободна што носе сводове и куполу, овакви стубови стоје у двама двојним отворима припрате.[20] Намена им није иста, стубови у простору припрате неупоредиво су више оптерећени од стубова у бифорама. Очигледно је да су се четири стуба нашла при руци градитељима спољне припрате, па су их они употребили онако како им је изгледало најцелисходније. Може се закључити да су стубови исклесани за једну грађевину, а вероватно су првобитно и коришћени у једнакој намени.

Камени оквири северног и јужног портала и северног и јужног прозора у западном зиду нису прављени за спољну припрату. Облик отвора и развијени профили особени су за византијску архитектуру средњег и позног периода. Међутим, овакви оквири отвора нису систематски проучени, па би тешко било одредити тачно време настанка хиландарских примерака. За две камене греде са украсом што леже изнад западних прозора С. Радојчић је са разлогом закључио да припадају украсу Немањине цркве.[21] Слично би било порекло и западне парапетне плоче на јужној бифори. Необично су употребљене украшене греде које уоквирују северни портал. Раније су чиниле оквир ужег портала, архитектонски замишљеног попут западних портала припрате и наоса цркве краља Милутина.[22] Може се без великог двоумљења закључити да су орнаментисани делови о којима је реч, што значи ранији портал, настали приближно у време када је саграђен католикон краља Милутина. Рељефни украс је сличан одговарајућим деловима украса на Милутиновој цркви. Треба га упоредити нарочито са украсом на парапетним плочама на северној певници католикона. Слични су општа замисао украса, начин и дубина резања. Преплет на усправним гредама поред северног портала припрате истоветан је са преплетом на доњем делу западне парапетне плоче. По свему на основу чега можемо данас расуђивати, две парапетне плоче на северној певници једини су комади ове врсте прављени за цркву краља Милутина. Остале плоче су сполије.[23] Обе плоче северне певнице нарочито су прављене за места на којима се налазе; и мерама и обликом одговарају својој намени. У доњем делу су, на странама према улазу у певницу прилагођене стопама стубова. На источној је такође композиција украса подешена према засеку направљеном за стопу стуба, док украс на западној плочи има две целине; једна покрива главни део плоче, а друга је прилагођена површини која је преостала у доњем делу

20 Уп. С. Ненадовић, н. д., цртеж на стр. 129.

21 С. Радојчић, н. д. 188.

22 Иако портали у византијској архитектури нису проучени, познато је да се њихова архитектонска схема до краја заснива на античкој традицији. По правилу су правоугаоног отвора. Богати портали имају оквир развијеног профила. Два главна портала на цркви краља Милутина могу се уврстити међу репрезентативне примере. Код њих је враћање на античку традицију нарочито видљиво у појави конзола што носе истурени камени венац.

23 О парапетним плочама на католикону видети: С. Радојчић, н. д. 187—188. Из горе изложеног може се закључити да је поступак градитеља краља Милутина био исти у погледу свих врста украшених камених делова нове цркве (стубова са базама и капителима, парапетних плоча, венаца): обилато користе старије, затечене делове.

плоче у висини стопе стуба. Вероватно је из тога С. Ненадовић извео закључак да је леви доњи угао ове плоче „накнадно подешаван за прилегање уз стопу стуба".[24] Није ми намера да говорим о целокупном каменом украсу хиландарског католикона, а такво излагање не би ни улазило у оквир овог рада, али желим да упутим на чињеницу да је у питању јединствен споменик архитектуре на чијој се каменој пластици сликовито исказују најважније етапе у развитку византијског архитектонског украса у камену у времену од XI до XIV века. Нарочиту пажњу привлаче они делови украса насталог крајем XIII или почетком XIV века на којима су изражене особености прелазног стилског раздобља. Мислим на већ поменуте греде и венац на северном порталу спољне припрате, парапетне плоче северне певнице и усправно постављене плоче између конзола на западном порталу припрате краља Милутина. Очигледно је да се овај украс заснива на основним замислима и решењима византијског украса XI и XII века. Промене које су се догодиле у међувремену најбоље се опажају на великим површинама. Широка трочлана трака, са наглашеним средњим чланом, што на плочама XI и XII века образује архитектонски оквир главног мотива[25], постављена на равној површини, чини такође на двема парапетним плочама северне певнице оквир композиције, али су површине потпуно покривене украсом једног рељефа, услед чега су појединости у општем изгледу мање читљиве, а централни мотиви целина више и не постоје. На плочама испод венца главног портала ова особена трочлана трака образује једнак и ритмичан преплет који покрива целу површину. Украс у доњем делу западне парапетне плоче на певници даљи је корак у правцу површинског свођења пластике. Трака која представља једини елеменат композиције постала је једноставнија, ужа и плића. Целина делује као уједначен вез. С. Ненадовић каже за овај преплет да је моравски.[26] У суштини је он израз промена које су већ настале у византијској украсној пластици у време када краљ Милутин подиже хиландарски католикон. Те промене се широко прихватају и воде ка схватањима на чијим се основама образује моравски украсни стил. Из напред изложеног произаћи ће закључак да су делови који уоквирују северни портал спољне припрате највероватније исклесани крајем XIII или почетком XIV века.

Највише пажње привлачиле су камене конзоле у облику глава уграђене у зидове спољне припрате. Две су на јужној, две на западној, једна на северној страни. Очигледно је да нису вајане за места на којима се данас налазе. Оцењене су као романске, а порекло им је углавном везивано за Немањину цркву. Ђ. Бошковић налази да су неке од њих сличне скулптури у Јурјев—Пољском

24 С. Ненадовић, н. д. сл. 44 на стр. 131, легенда.

25 Реч је о добро познатим парапетним плочама што се датују оквирно у XI—XII век, а сачувале су се највише у Цариграду, на Атосу, у северној Грчкој. Код нас су познати примери у Св. Софији у Охриду. Уп. И. Николајевић — Стојковић, *Прилог проучавању византијске скулптуре од 10. до 12. века из Македоније и Србије*, Зборник радова Византолошког института 4, Београд 1956, 170—172 и сл. 9 и 10.

26 С. Ненадовић, н. д. 114. Овај став се односи на преплет на гредама које стоје уз северни портал припрате, а он је, што је већ речено, истоветан са преплетом на доњем делу западне парапетне плоче на северној певници. Ј. Максимовић, н. д. 134 и сл. 242, погрешно наводи да две парапетне плоче са северне певнице припадају Лазаревој припрати, па их датује у другу половину XIV века.

у Владимиро—Суздаљској области, које га подсећају „донекле на конзолице са грађевина рашке школе". Једну од конзола на јужном зиду припрате он датује у крај XIV или почетак XV века.[27] С. Радојчић се двоуми једино око главе на северној фасади припрате. Помишља да су њу можда клесали мајстори портала на Милутиновој припрати, „а не приморци Немањине цркве".[28] За остале четири главе С. Радојчић држи да потичу са краја XII века, са Немањине цркве. Он се посебно задржава на женским главама, које стоје изнад западног портала спољне припрате. Једна женска глава на цркви Св. Ђорђа у Јурјев—Пољском личи му на хиландарске, па се тим поводом враћа на стару тезу Д. Ајналова по којој су цркве владимиро-суздаљског стила сличне далматинским и српским црквама XII и XIII века. Поменуте стилске сличности говориле би, по мишљењу С. Радојчића, о заједничком пореклу романских елемената у српској и руској пластици XII и XIII века и путу којим су се такви утицаји могли преносити. Он заједничко порекло види у јужној Италији али нема одређен став у погледу пута којим је романски утицај могао стићи на Атос.[29] Ј. Максимовић, коментаришући размишљања С. Радојчића, говори о могућим везама Атоса и јужне Италије. Она, при томе, има у виду камену скулптуру Барија, у којој види „много заједничког са византијском пластиком, слоноваачом и металом". Ј. Максимовић помишља да су романске конзоле стигле из Апулије на Атос, који је можда био станица за романску скулптуру на њеном путу у Русију. За главе на хиландарској спољној припрати она каже: „Романске конзоле Хиландара, уосталом, најближе су каменим главама Студенице, нарочито Бањске и Дечана".[30] Најзад, С. Ненадовић мисли за романску пластику на спољној припрати да би се могла ставити у другу половину XII века, али је таква рађена у Србији још и у првој половини XIV века".[31]

Сматрам да постоје довољно јаки разлози за закључак да је конзоле на спољној припрати радила иста скупина мајстора која је клесала три конзоле на порталу Милутинове припрате, што значи да су све хиландарске конзоле у облику људских и животињских глава настале у време када је грађена нова саборна црква. Пажљиво посматрање конзола из двеју група — са портала и спољне припрате — показује да су разлике међу њима сасвим мале, или их уопште нема, а ни у ком случају не постоје основи за тврђење да су настале у размаку од сто година. И њихове најближе паралеле изван Хиландара, на нашем подручју, сасвим су блиске по времену настанка грађењу Милутинове цркве у Хиландару.

Две бочне конзоле на порталу међусобно су потпуно сличне; свакако су рађене по истој схеми, а вероватно их је клесао један мајстор. Њима је веома слична конзола која је уграђена у северни зид спољне припрате. Иста је замисао целина, које представљају главе лавова отворених чељусти. Чело је ниско, уши шиљате, нос широк, цртом подељен по средини. У засебне волумене одвојени су образи, карактеристичном линијом што иде у продужетку водоравне осовине очију, схематизованих и пластично исцртаних. Такође су из-

27 Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1957, стр. 298 и сл. 407.

28 С. Радојчић, н. д. 189.

29 Исто 188—189.

30 Ј. Максимовић, н. д. 75—76.

31 С. Ненадовић, н. д. 150.

двојене чељусти, меким цртежом, који би у пројекцији добио скоро геометријски облик два засечена и међусобно спојена круга. Разлика међу главама је заиста мала. На северној конзоли изнад чела је уже, наместо гриве коју имају конзоле на порталу. Друкчије изгледају две конзоле на јужном зиду спољне припрате. Међутим, разлике између њих и три претходно наведене у суштини су много мање него што изгледа на први поглед. Стилизација целине је слична. Скоро по истој схеми су рађени чело, уши, нос, очи и чељусти, само су за очи остављене нешто мање површине. Различито су лица обрађена. Карактеристична подеона линија код ових двеју конзола не стоји у висини очију већ се наставља на линију која издваја чељусти и на свакој од њих на други начин исцртава средњи део волумена. Отуд су ове две конзоле у пластици друкчије; обе изгледају као да им је предњи део главе завршен у равни. Пошто су сличне не само целине већ и репертоари детаља, мислим да су разлике произашле из различитих схема цртежа. Источна глава на јужном зиду очувала се лошије од осталих, па се вероватно због тога стицао утисак да је треба одвојити од осталих конзола на спољној припрати.

Средња конзола на порталу, која представља људску главу има веома блиске паралеле у женским главама на западној фасади спољне припрате. За разлику од животињских глава, на њима је свуда изостављена схематизација, на лицу устима, носу. Овде се тежило да се у изразу оствари физичка лепота; и цртеж и волумен изводе се веома пажљиво. Све три главе су вероватно рађене по једној схеми. Појединости су углавном сличне. Приметно је, на пример, да вео истог облика, са полукружним завршницима, ниско пада на чела све три главе. Особени су наглашено пуни образи. Различити углови и осветљење под којима се снимају ове главе стварају само привидне разлике међу њима у погледу пластике лица и цртежа детаља.

Разлике у обради између животињских и људских глава вероватно се заснивају на разликама у њиховим симболичним вредностима. Међутим, основно схватање пластике и низ потпуно слично цртаних појединости, као што су очи, на пример, умањују значај разлика. Захваљујући околности што се очувао портал на припрати нико се није двоумио да ли ставити у исто време конзоле у облику животињских глава и једну која представља пажљиво извајан људски лик, а чињеница је да три људске главе (једна на порталу, две на припрати) делују као да су међусобно ближе него две животињске и једна људска у једновремено насталој целини (на порталу).

Сасвим је разумљиво што су стилске паралеле за хиландарске главе тражене првенствено међу романским споменицима на подручју Рашке и источне обале Јадрана. Међутим, у том тражењу назначен је распон који је сувише широк да би се бар приближно могло говорити о изворима хиландарске скулптуре. Лавља глава у Трогиру својом схематизованом пластиком и детаљима припада почецима романске уметности.[32] Студеничке конзоле су део другог уметничког света, а дечанска пластика, познија од хиландарске, може се имати у виду једино онда када се говори о општим цртама романике на нашем подручју.[33]

32 Уп. С. Радојчић, н. д. 188.
33 Нарочито се издвајају студеничке конзоле у облику глава (уп. М. Кашанин, В. Корађ, Д. Тасић и М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, сл. на стр. 56 и 57). Уметнички најзрелије, као и цела студе-

Најближе аналогије за хиландарске конзоле у облику животињских глава представљају две конзоле са Бањске. Ова сличност већ је запажена.[34] Обе бањске конзоле о којима је реч веома личе на хиландарске. Сличност у пластици, начину схематизације ликова и детаљима је тако велика да би се могло радити о делима истог мајстора. Посебно би се, у најужу целину могле скупити две из Бањске, две конзоле у облику животињских глава на хиландарском порталу и глава на северној страни хиландарске спољне припрате.

Велике целине каменог архитектонског украса, и у његовом оквиру праве скулптуре, ретке су и у Рашкој и на источној обали Јадрана. Међу њима су дуга временска одстојања. Зато и није могуће реконструисати рад домаћих клесарских и вајарских радионица, који је морао тећи непрекинуто, и то првенствено у градовима као што су Дубровник, Котор, Бар. У толико су вреднији и у толико више привлаче пажњу појединачни споменици преко којих се могу успоставити везе међу одвојеним целинама. Може се, мислим, закључити да су романске конзоле у Хиландару дело мајстора клесара или клесарске радионице која је касније радила на Бањској. Могла је то бити једна од скупина мајстора које краљ Милутин доводи из приморских градова ради подизања својих многобројних градитељских дела.[35] Да би се могло радити о истим мајсторима или једној радионици говори чињеница што није прошло много времена од изградње хиландарске цркве до радова на Бањској. У питању је двадесетак или десетак година, у зависности од тумачења године подизања хиландарског католикона.[36] Размишљање о односу романске пластике Хилан-

ничка пластика, оне делују као да су израсле из оних схватања која су се надахњивала касном римском пластиком.

34 Уп. М. Шупут, *Пластична декорација Бањске*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, 49—50, и сл. 8. и 9.

35 Као што је познато, одлука дубровачког Малог већа 1314. године, којом се забрањује одлазак на рад на територији српске државе домаћим мајсторима без одобрења кнеза и Малог већа (Monumenta Ragusina I, 40), уследила је највероватније као последица тога што су се мајстори у великом броју запошљавали на градилиштима у тадашњим српским земљама. О раду приморских мајстора у унутрашњости српске државе писано је више пута. Навешћу само новије радове: C. Fisković, *Dubrovački i primorski graditelji XIII—XVI stoljeća u Srbiji, Bosni i Hercegovini*, Peristil 5, Zagreb 1962, 36—44; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 154; В. Ј. Ђурић, *Дубровачки градитељи у Србији средњег века*, Зборник за ликовне уметности 3, Нови Сад 1967, 85—106 и Ј. Максимовић, н. д. на разним местима.

36 Као што је познато, година грађења цркве чита се у натпису изнад јужног пролаза из припрате у наос. Овај натпис је из 1803/1804. године, а понавља првобитни натпис. На крају текста је написана 1293. година, коју Љ. Стојановић исправља у 1303 (*Стари српски записи и натписи* II, стр. 328). Научни радници који су писали о Хиландару опредељују се за једну или другу годину. Двоумљење може разрешити чишћење боје из 1803/1804. Хиландар треба гледати у оквиру целокупног градитељског рада под краљем Милутином. Хиландар је прво његово дело које је сазрађено у византијском стилу. Не верујем да се он у каснијим делима, подизаним за потребе православне цркве или његове личне, враћао на традиционални српски стил XIII века, сем у Бањској, која је изузетак, зато што је као његова погребна грађевина морала личити на Немањин маузолеј, Богородичину цркву у Студеници. Према казивању арх. М. Чанак — Медић, најновији радови у Ариљу, које краљ Милутин подиже заједно са краљем Драгутином 1295/1296. године у рашком стилу, показали су да је споља на тамбуру куполе подражавано зидање у опеци, што говори да је већ тада био започет рад на византијски начин. Према томе, хиландарски католикон је могао бити сазрађен већ 1293. године.

дара и Бањске не сме се закључити поређењем конзола у облику животињских глава. Горе изражено опажање може се проширити на три људске главе у Хиландару и највеће дело бањске скулптуре, Богородицу Соколичку, која је највероватније стајала у линети портала између припрате и наоса цркве Св. Стефана.[37] Особена, без познатих правих паралела, скулптура Богородице са малим Христом у крилу понајвише је обележена пластиком главе. Тело и тканина су рађени по добрим обрасцима, али је понегде извођење било слободније, без правог осећаја за запремину и покрет. На престолу је приметан рељефни украс који је својствен савременој византијској архитектонској декорацији. Целини даје печат несразмерно велика глава, пуних образа, скоро округла. Слична је глава Христа. Из поменуте несразмере највише су и дошла двоумљења у погледу ликовне вредности скулптуре. Сирова изражајност лика биће обележје мајстора или радионице из чијих руку излазе све скулптуре о којима је реч. Треба упоредити Богородичину главу са главом јужне конзоле на западној фасади хиландарске спољне припрате. Уз детаље (очи, нос), исте на свим ликовима Хиландара и Бањске, на овим двема главама најбоље ће се приметити сличан поступак у моделацији чела и образа. У суштини ради се о изразу одређеног схватања пластике. У свим сачуваним људским главама Хиландара и Бањске видљива је тежња да се оствари идеална, вероватно типска лепота; одиста би се тешко могло говорити о индивидуалним цртама ове скулптуре. По лепоти се, у општем изгледу издваја глава на хиландарском порталу. Али, она делује нежније од осталих само због малих размера и финијег цртежа. Врло је вероватно да мајстори који раде људске главе и осталу помињану скулптуру у Хиландару и Бањској потичу из неког од наших приморских градова.[38]

Није од посебног значаја залазити у питање да ли су романске конзоле урађене негде у земљи па пренете у Хиландар или су мајстори упућени у Хиландар да би радили на лицу места. И једно и друго је могуће. Познати су примери да се и у средњем веку исклесани архитектонски делови преносе до удаљених места.[39] Склон сам уверењу да су конзоле исклесане у Хиландару. Три што

37 М. Шупут, н. д. 42.

38 О Богородици Соколичкој је писано више пута, а њен стил је објашњаван на различите начине. Последња је о њој писала Ј. Максимовић. Она сада налази да ће скулптура бити најближа оним стилским решењима што се називају „maniera greca", уп. *La sculpture romane du XIV^e^ siècle*, Зборник за ликовне уметности 10, Нови Сад 1974, 64. (Слично мишљење је написано у њеној већ навођеној књизи о српској средњовековној скулптури, стр. 97). Мислим да је Богородица Соколичка романска скулптура, што уосталом произлази из горњег излагања о скулптури Хиландара и Бањске. У њеној целини има и других елемената; престо на коме седи Богородица покривен је византијским украсом. Тако овде трају оба стилска тока, романски и византијски, у том тренутку већ традиционална за српску монументалну уметност, нарочито архитектуру. У соколичкој скулптури нашли су се заједно у скоро симболичном односу: овде је романска фигура Богородице са Христом постављена на византијски престо. У Бањској се византијски украс јавља на још неколико камених фрагмената, и то у плитком рељефном украсу и рељефу попуњаваном пастом. Уп. М. Шупут, н. д. цртежи 17, 19, 22 и 23. Појава византијског украса у романској целини Бањске вероватно долази отуд што неки од скупине мајстора који су радили у Хиландару касније учествују у зидању и украшавању Бањске.

39 Уп. В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 150. и нап. 4, где су наведени примери из Далмације.

носе венац изнад Милутиновог портала представљају, изгледа, дуге камене греде чији се завршеци појављују на источној страни зида. Да су преношене из велике даљине, вероватно не би биле тако урађене. Две конзоле на јужном зиду спољне припрате урађене су од стабала старијих стубова. Највероватније је да се ради о сполијама из Хиландара или његове близине.

Није утврђена првобитна намена конзола које су уграђене у зидове спољне припрате. Извесно је да се у том погледу разликују од сличних конзола у Студеници и Бањској које су направљене да носе слепе аркадице поткровног фриза. Две конзоле на јужној страни припрате имају одозго равну, а три остале равну и засечену плочу. Судећи по Милутиновом порталу, на горње површине конзола могле су налегати плоче или греде. Исто је тако могуће да су конзоле носиле елементе зидане конструкције, пиластре или лукове. Има доста разлога за претпоставку да су оне настале у вези са постројењем које је стајало испред западне стране католикона пре изградње спољне припрате. Конзоле су могле бити уграђене у западни зид цркве, приближно у висини венаца изнад портала, да би прихватиле горњу конструкцију овог постројења. Касније, приликом реконструкције грађевине испред западне стране цркве, оне су се нашле у зидовима постојеће припрате, без стварне намене.[40]

Поменуто постројење могао је бити само трем у дубини једног поља, подигнут истовремено са црквом. Треба одмах искључити могућност да се радило о другој врсти грађевине, и то из два разлога: прво, већом или затвореном грађевином била би нарушена архитектура западне фасаде цркве, друго, да је то и учињено, не би било разлога да се крајем XIV века подиже нова зграда.

Познато је да су тремови уз цркве у средњој и позној византијској архитектури широко распрострањени. Г. Мије налази да они потичу из Цариграда.[41] Вероватно остатак ранохришћанских атријума, тремови су једно од оних решења античке медитеранске архитектуре која су се најдуже очувала. Прислоњени уз цркве, сразмерно лаке конструкције, највише су били подложни променама. Многи од њих су нестали, па их данас само наслућујемо, по траговима или остацима конструкције, а понекад по ликовним представама грађевина уз које су стајали. И намена им је у току векова бивала различита: од практичне, устројене у антици, која подразумева полуотворене претпросторије или самосталне просторије за заштиту од сунца и невремена, до полукултне, у виду додатних делова уз цркве. Често овакви тремови покривају фреске на фасадама цркава, а понекад се, ако стоје уз њихове бочне стране, завршавају капелама. Постоје такође у светогорској архитектури. Колико је могуће данас судити, настали су углавном у позним временима. Међутим, у питању су или грађевине које понављају сличне старије, што су стајале на истим местима,

40 Остављајући по страни питања стила, затреба приметити да је у написима у којима се говори да ове конзоле потичу са Немањине цркве прављен исти превид. Извесно је да би их градитељи Милутинове цркве узидали у своје дело, бар као сполије. Утисак је да приликом подизања новог католикона није изостављен ниједан затечени комад од вредности. Утолико пре би се одговарајући став односио на камену пластику која би била нарочито вајана за Немањину цркву.

41 G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 128.

или градитељска дела која су замишљена и изведена по средњовековним обрасцима. За нас је нарочито занимљиво видети да ли су постојали и како су могли изгледати тремови испред цркава настали пре католикона краља Милутина у Хиландару.

Западни делови католикона Лавре, Ивирона и Ватопеда нису очували свој првобитни изглед, делимично су измењени. Највише се зна о првобитном распореду простора католикона Лавре захваљујући испитивањима Г. Мијеа.[42] Испред наоса је постојао нартекс, чији је западни зид био у равни западних зидова бочних параклиса.[43] Нешто краћи спољни нартекс захватао је целокупну ширину грађевине, заједно са бочним параклисима, те је и њима служио као претпростор. Испред њега је стајао отворен трем, приближно исте дубине. Стубови трема су носили пет лукова, од којих се средњи истицао већом ширином и висином. На сличној схеми се заснива распоред простора који данас има западни део католикона у Ватопеду.[44] Разлика у односу према Лаври није велика: спољни нартекс је сразмерно дубљи, а трем има већи број отвора, које образују зидани ступци завршени луковима. Трем не личи на првобитну конструкцију. Очигледно је да је овде било и других преправки, али је по свој прилици сачуван изворни распоред простора. Сразмерно плитки нартекси, како их Г. Мије назива говорећи о Лаври, блиски су старијој византијској архитектури. Тек у познијим временима појављује се у светогорској архитектури дубока припрата, лити.[45] Хиландарска црква краља Милутина најстарији је очуван светогорски католикон са новом врстом нартекса. Занимљиво је да већина познијих атоских цркава има сличан нартекс, са два поља у правцу главне осовине грађевине.[46] Увођење дубоког нартекса не искључује грађење трема испред западне фасаде грађевине. Постојање трема посредно потврђују неки од поменутих познијих споменика.[47] Многобројне, често и одиста сложене радње светогорских монаха у оквиру литургијских обреда у главној манастирској цркви, и у вези са овим обредима, условиле су образовање развијене схеме простора. Тремови на западној страни нису грађени искључиво зато да би служили као полуотворени претпростори цркава; они су морали имати нарочиту намену.[48]

Сем камених конзола и други материјални остаци наводе на мисао да је испред цркве краља Милутина могао постојати трем. Већ поменута четири стуба, уграђена у Лазареву припрату, можда дорског порекла, вероватно су први пут употребљена приликом изградње трема. Данас у припрати стоје у низу, у једној осовини, без обзира што им намена није иста, и то на местима на којима

42 G. Millet, *Recherches au Mont-Athos*, Bulletin de correspondance hellénique 29, Paris 1905, 72—98.

43 Ibidem, fig. 5.

44 Уп. Ђ. Бошковић, н. д. сл. 139.

45 И у Лаври су под утицајем нових обичаја два нартекса, 1814. године, претворена у једну пространу просторију. Cf. G. Millet, op. cit. 87.

46 Cf. G. Balş, op. cit. 43—45.

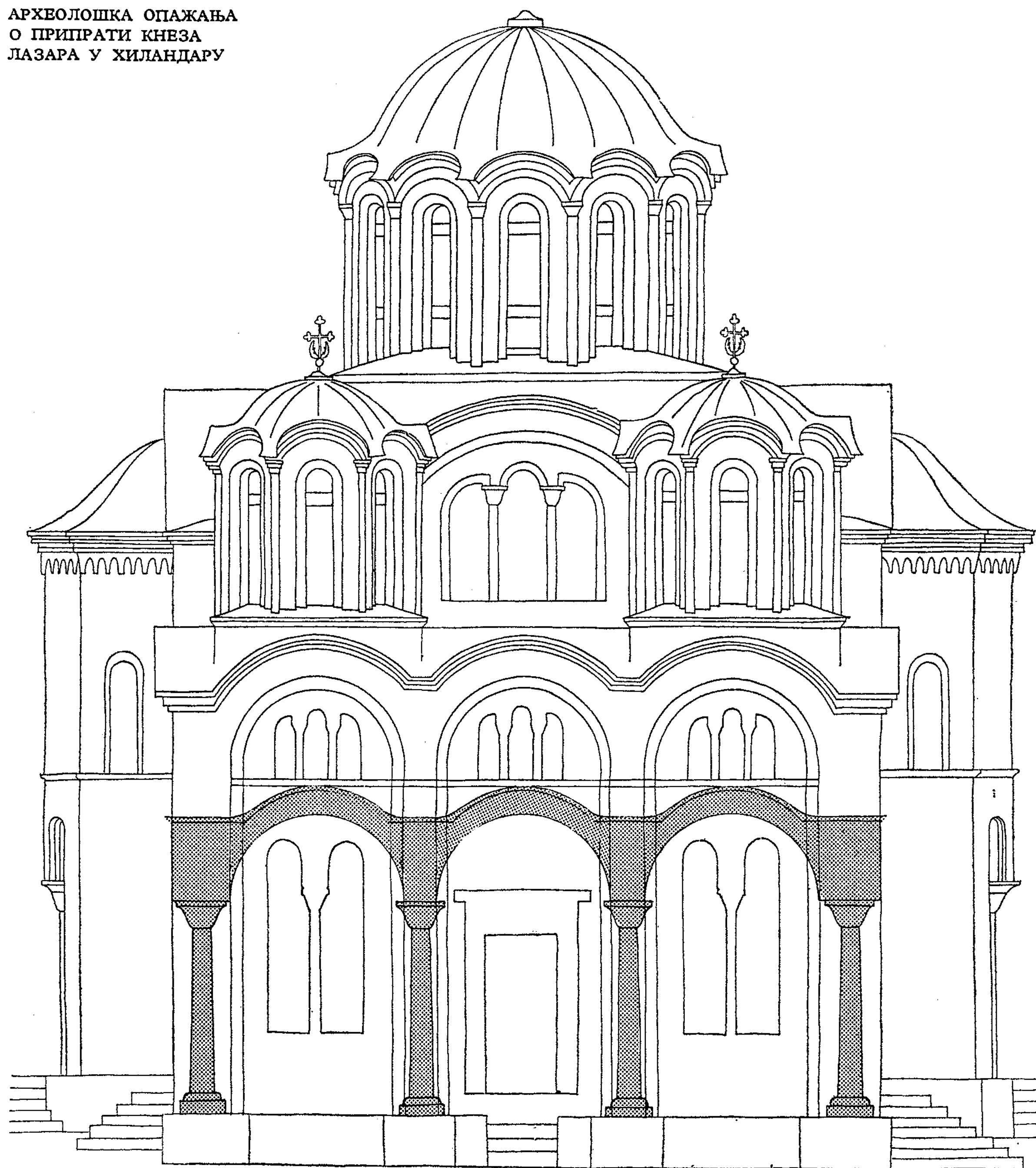
47 Ibidem.

48 Тако, на пример, у постојећим, застакљеним тремовима у Лаври и Ивирону постоје игумански столови и уз њих столице, по ободу простора. У Ватопеду је средњовековни игумански сто постављен поред главног западног портала, у просторији коју би требало сматрати спољним нартексом, а која је архитектонски решена као трем. Обичај је да се овде у одређене дане окупе игуман и братство манастира. Ова појава заслужује посебно проучавање.

су могли стајати у трему (уп. нашу реконструкцију трема сл. 5). Треба, затим, узети у обзир и северни портал спољне припрате. Сличан двама западним порталима Милутинове цркве, могао је настати једино по истој схеми, највероватније у исто време. Питање је: где је стајао? Чини ми се да би најпре требало имати у виду средњи западни отвор трема, као место за које је овај портал могао бити направљен. Тако би у подужној осовини цркве, у главном правцу кретања стајала три слична портала, боље и брижљивије рађена од бочних улаза, са особеним истуреним водоравним венцем који се ослања на конзоле. Разумљиво изгледа што би нагласак био стављен на други по реду портал. Кроз њега се улазило у цркву у ужем смислу. На овом порталу, и поред њега, било је право место за конзоле у облику глава, које су, као што је добро познато, имале симболичну заштитну улогу.

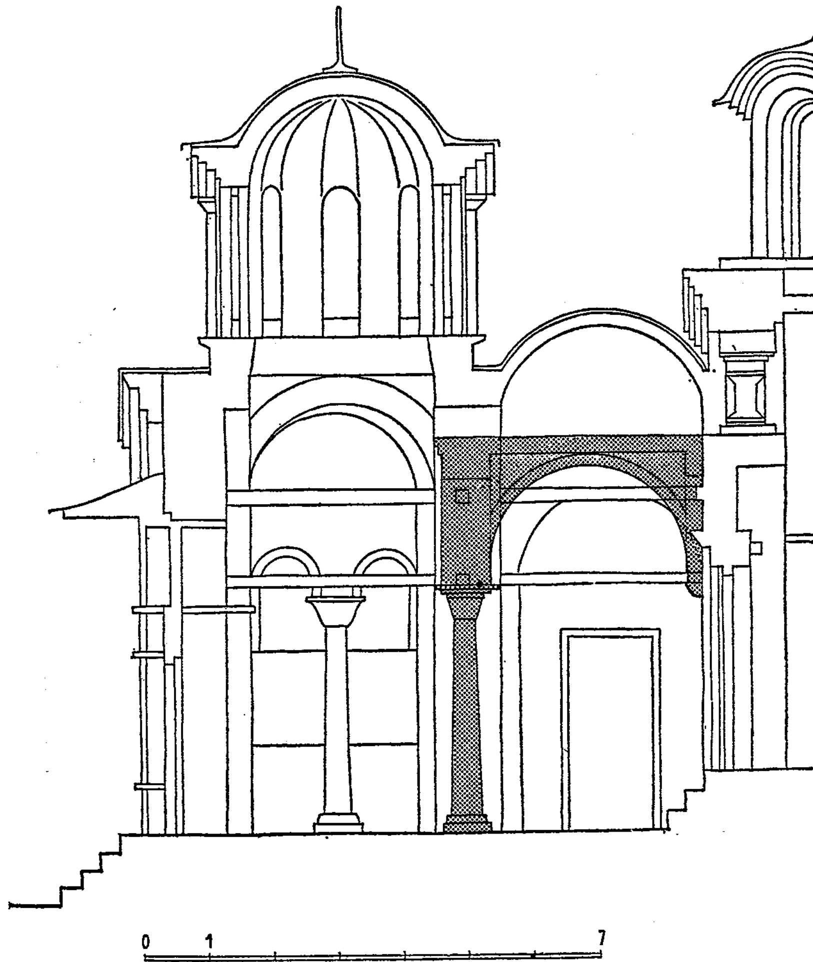
Размишљање о првобитном месту портала који данас стоји на северној страни припрате укључује претпоставку да је замишљени трем испред цркве био затворен. Таква могућност је одиста прихватљива. И данас у светогорској архитектури постоје затворени тремови. По правилу, у доњем делу су камене парапетне плоче, у горњем стаклене површине. Пример спољне припрате у Ватопеду говори да је у питању стари обичај. Тремови су настали у благом медитеранском поднебљу. Прихватани су такође на подручјима са оштријом климом, али су овде затварани. То је случај такође са светогорском архитектуром. Застакљени тремови се граде и у правим медитеранским условима. Солунске цркве Св. Апостола и Св. Катарине могу се навести као примери најближи светогорским. Биће да је у средњој и позној византијској архитектури нарочита намена наметала затварање тремова, па је тако и битно мењан њихов изглед. Уосталом, вреди се подсетити на сличну појаву у архитектури ужег црквеног простора. Навешћу блиске примере. Бочне конхе католикона у Ивирону, Ватопеду и Хиландару саграђене су тако што у доњем делу имају широке дволучне или тролучне отворе, који су затворени каменим плочама и стаклом. И овде је изворна замисао, као код тремова, морала подразумевати полуотворен простор, или слободан, ничим незатворен пролаз. Прихватајући могућност да је претпостављени трем испред Милутинове цркве био затворен вероватно бисмо нашли пут за разјашњење порекла камених оквира отвора што су накнадно уграђени у западне аркаде Лазареве припрате.

Да је трем могао стајати испред цркве не реметећи њену архитектуру показује наша студијска реконструкција (сл. 3). На западној фасади цркве нацртана је пројекција изгледа, а у подужном пресеку спољне припрате и западног дела цркве пресек реконструисаног трема. У оба цртежа је затамњено све што припада трему, да би се видео његов однос према постојећем стању грађевине. Његову горњу конструкцију носе на западној страни стубови. На источној лукови леже на конзолама уграђеним у зид цркве. Добро је познато да су најчешће на сличан начин ослањане, на постојеће зидове, горње конструкције касније дозиђиваних грађевина. Гледано у пројекцији, горња конструкција трема распростире се у појасу између доњих и горњих отвора на фасади припрате, што значи да је трем могао бити предвиђен већ приликом пројектовања или извођења цркве. Изометријска скица (сл. 5) показује идеалну представу односа трема према цркви: висином и запремином он је прикључен грађевини у размерама које су биле познате у византијској архитектури.



СЛ. 3. ХИЛАНДАР, ЗАПАДНА ФАСАДА ЦРКВЕ КРАЉА МИЛУТИНА. СТУДИЈСКА РЕКОНСТРУКЦИЈА ЗАМИШЉЕНОГ ТРЕМА ПРИКАЗАНА ЈЕ ТАМНОМ ПОВРШИНОМ.

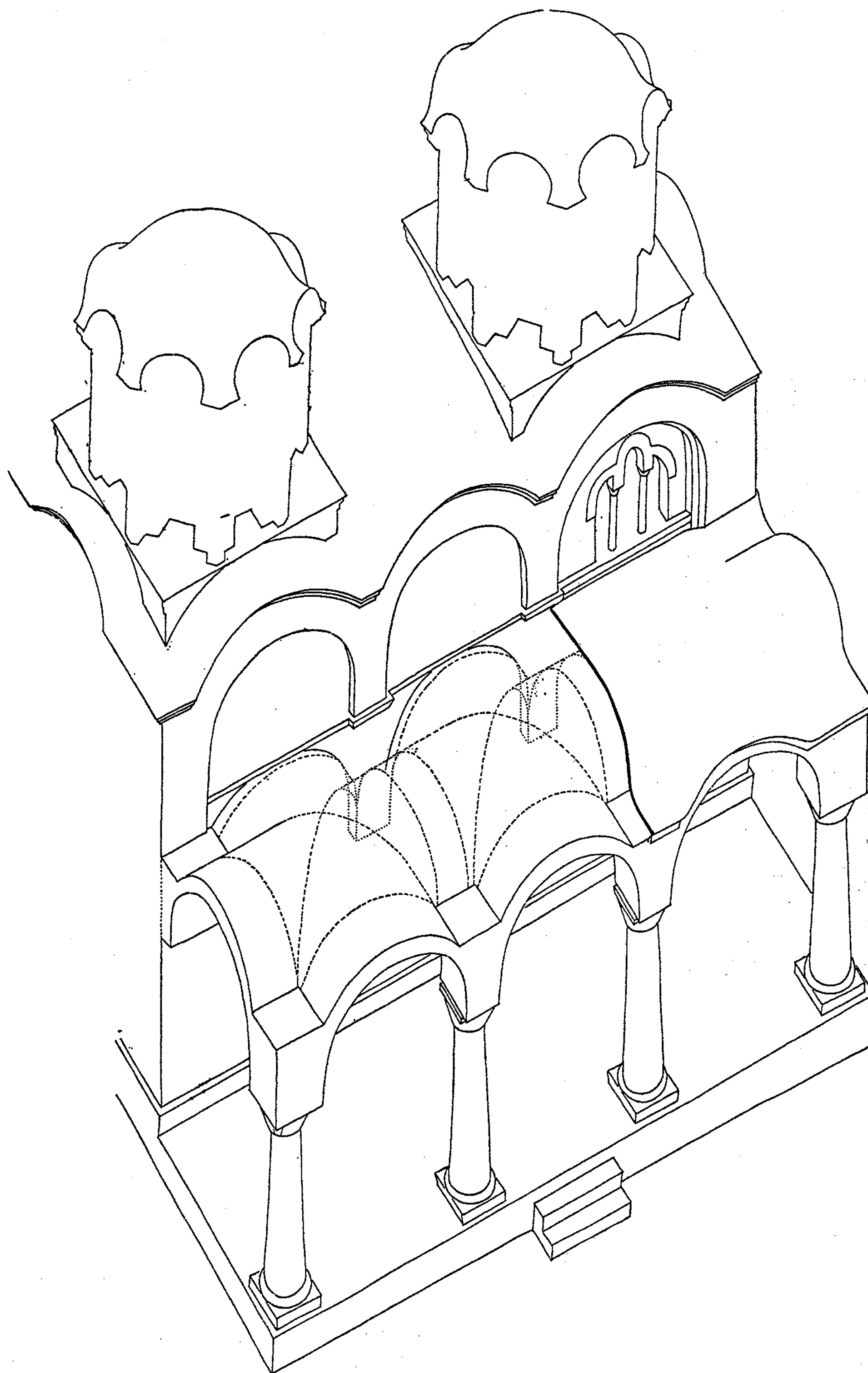
Нацртаном реконструкцијом желео сам искључиво да проверим да ли је разложно говорити о трему као делу првобитно замишљене целине. Разумљиво је да су при томе и конструкција и облици одабрани на основу процене о највероватнијим могућим елементима архитектуре с обзиром на време и место грађења. О стубовима је било речи. Облици крова трема одговарају



СЛ. 4. ХИЛАНДАР, ПОДУЖНИ ПРЕСЕК КРОЗ ПРИПРАТУ КНЕЗА ЛАЗАРА. ПРЕСЕК ЗАМИШЉЕНОГ ТРЕМА ПРИКАЗАН ЈЕ ТАМНОМ ПОВРШИНОМ.

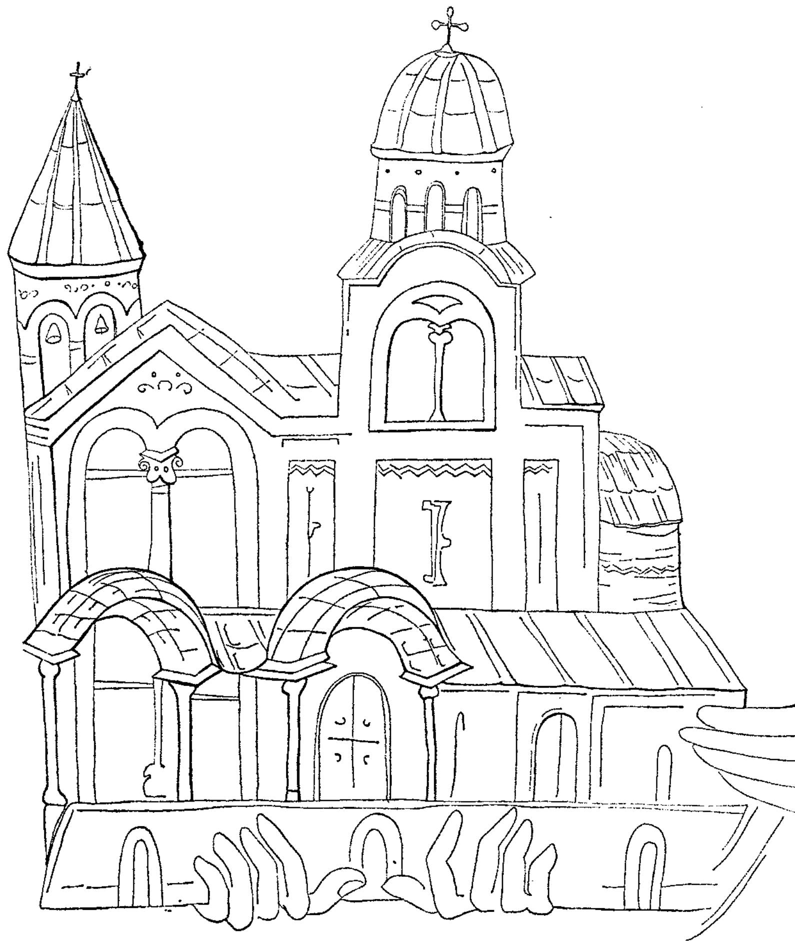
облицима на цркви, а крстасти сводови (овде нацртани) најпогоднија су врста зидане горње конструкције која је могла бити примењена. Међутим, никако не треба превидети да се могло радити такође о дрвеној горњој конструкцији. Поред тремова, што су подизани уз скромније грађевине, направљених у облику једносливних кровова дрвене конструкције, ослоњених на водоравне дрвене греде[49], свакако су подизани тремови дрвене горње конструкције такође уз добро зидане, репрезентативне грађевине. Друкчије би тешко било објаснити облике и конструкцију тремова уз поједине монументалне грађевине уз које су они поуздано постојали. Чини ми се да је за ово тврђење прикладан пример Пећке патријаршије. Остаци и трагови на јужном зиду и модел који

49 Овакав трем реконструише Г. Суботић у цркви Св. Константина и Јелене у Охриду. Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 34—35.



СЛ. 5. СТУДИЈСКА РЕКОНСТРУКЦИЈА ТРЕМА.

држе архиепископ Данило II и пророк Данило недвосмислено говоре да је овде био трем. Њиме је била спојена црква Св. Николе са Богородичином црквом и великом припратом. Камене конзоле које и данас стоје у зиду носиле



СЛ. 6. ПЕЋКА ПАТРИЈАРШИЈА, МОДЕЛ У РУЦИ КТИТОРА У БОГОРОДИЧИНОЈ ЦРКВИ.

су дрвену конструкцију. Остаци фресака на фасади искључују могућност да се радило о сводовима било које врсте.[50] Судећи по моделу покривач

50 Уп. В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила моравске школе*, Зборник за ликовне уметности 1, Нови Сад 1965, сл. 1. Треба приметити да је у зидове хиландарске спољне припрате уграђено још неколико камених конзола без украса. Постављене су у истој висини, испод најнижих тачака подкровног венца, на северозападном и југозападном углу и на средини северне и јужне стране грађевине. У овај низ су укључене, по висини, две помињане конзоле у облику људских глава, што стоје изнад западног улаза у припрату. Није јасно да ли такође необрађене конзоле потичу из истог времена као обрађене или су прављене за припрату кнеза Лазара. Не може се рећи која им је била намена, није ли се можда мислило на могућност да се уз три стране Лазареве припрате подигну тремови дрвене конструкције. Обичај је, као што је познато, својствен приморској каменој архитектури, па је и у нас у унутрашњости земље усвојен уз друга решења која су прихваћена из романске архитектуре. За широко распрострањену употребу камених конзола, у различитој намени, на фасадама романских грађевина многобројни су примери. Поменућу само оне који се наводе у чланку C. Fiskovića, *Romaničke kuće u Splitu i Trogiru*, Starohrvatska prosvjeta, III s. II, 1952, 129—178.

трема је стајао на стубовима. На трему се смењују архитравна и лучна конструкција: лукови стоје пред западним делом дволучног отвора припрате и пред улазом у Богородичину цркву. Лучни делови на моделу можда приказују полуобличасте сводове постављене управно на главну осовину цркве, али би таква конструкција била крајње нестабилна. Стога би се смело претпоставити да се радило о лажним сводовима или луковима, саграђеним од дрвета и маскираним облогом од малтера. Као што је познато, овакве врсте сводова и лукова граде се у позним временима; појављују се у нашим градовима на репрезентативним грађевинама XVIII и XIX века. Зашто не бисмо допустили могућност да су били познати и раније, нарочито онда када су били у питању лаки тремови прислоњени уз фасаде? Сасвим је јасно да конструкција о којој је реч лако пропада. Претпостављени хиландарски трем је вероватно био у лошем стању у тренутку када је решено да се овде подигне нова зграда, можда баш зато што му је кров био дрвене конструкције. То је могло допринети доношењу одлуке да се трем уклони. Забележена је занимљива појединост у вези са тремом Лавре. Г. Мије у својој реконструкцији користи опис Барског, који каже да је трем изнутра дрвен, а споља покривен оловом.[51] Коментаришући Барског Мије закључује да се без сумње не ради о дрвеном крову већ о гредама које су везивале лукове или оплати што је прекривала сводове. Међутим, Барски је одиста могао видети дрвену кровну конструкцију.

Сви који су писали о хиландарској спољној припрати називају ову грађевину припратом кнеза Лазара, или једноставније Лазаревом припратом. Очигледно је да је предање о ктитору грађевине широко прихваћено.[52] Не постоје ни данас разлози да се у њега посумња. Слободније оцене или опаске до данас су речене једино у погледу појединости на припрати и њиховог односа према делима моравске архитектуре у Србији.

Моравски украс на фасадама грађевине говори да она припада моравској архитектури. Камене моравске розете на три фасаде, сликане изнад северне бифоре, рељефни украс на челу лукова северне бифоре, на оквирима прозора и парапетним плочама веома јасно обележавају стил спољне припрате. Везивањем грађевине за кнеза Лазара, што значи за прве моравске споменике, оквирно се одређује време њеног настанка. У погледу тачнијег датовања припрате написана су различита мишљења. Чини ми се разложним да поменем само најновија, јер се заснивају на искуствима свих претходно објављених радова. Б. Вуловић мисли да је она настала у времену између завршетка радова на Раваници и доградње раваничке припрате.[53] Разлог види у томе што су зидови, или боље речено зидани ступци, хиландарске припрате грађени једноставно као на раваничкој цркви и уопште старијој архитектури, за разлику од раваничке припрате или Лазарице, на којима зидови споља имају развијенију архитектуру, са нишама и прислоњеним колонетама, што се у начелу сматра за израз и обележје даљег развитка моравског стила. Овај став подра-

51 G. Millet, op. cit. 89.

52 У том погледу је највише одређен Б. Вуловић, н. д. 84, који помишља да би даровна повеља кнеза Лазара Хиландару, са потписом патријарха Спиридона, могла бити написана у вези са ктиторским даривањем поводом дограђивања спољне припрате.

53 Исто 84—89. Вуловић наводи и претходне написе о овом питању.

зумева претпоставку да је Лазарица саграђена после Раванице.[54] Не чини ми се да би моравску структуралистичку обраду фасада требало сматрати пресудним чиниоцем приликом одређивања тачног места хиландарске припрате међу првим моравским споменицима. Било је већ речи о томе да је она по својој основној градитељској замисли најближа припрати краља Милутина; то примећује и Б. Вуловић. Очигледно је да је моравски фасадни украс у Хиландару прилагођаван већ замишљеној градитељској целини. Није овде остварена права геометријска усклађеност између каменог рељефа и архитектонских облика грађевине.[55] Истовремено, уочљиво је да розете на хиландарској припрати, несумњиво важан део њеног украса, имају најближе паралеле на Лазарици[56], па се може закључити да је Лазарева припрата хиландарског католикона у већој мери зависна од Лазарице него од Раванице. Ако се овим путем настави, лако се стиже до претпоставке да су на двема грађевинама радили исти мајстори. Могуће је свакако да се ради о градитељима и клесарима који су овај посао започели на Раваници. Тако би, изгледа, требало схватити и мишљење С. Ненадовића.[57]

Док је 1389. година сасвим јасна као доња граница за време грађења Лазареве припрате, горња граница се не може тачно одредити, пошто се не знају поуздано ни године настанка Раванице и Лазарице. Према данашњим сазнањима време изградње раваничке припрате, Лазарице и хиландарске спољне припрате могло би се сузити на мање од једне деценије, што значи на девету деценију XIV века.[58] Не постоје нови подаци, који би помогли да се ово питање потпуно и до краја разреши. У будућности свакако треба извести добро поређење појединости са три грађевине, нарочито рељефног украса; то је пут који би могао нешто казати о мајсторима. Мислим да без двоумљења треба једино искључити

54 Не залазећи у све што је писано о времену грађења ових двеју Лазаревих задужбина прикључићу се ставу већине истраживача новијег времена да је Лазарица настала после Раванице. Мислим да за овакво мишљење постоје многи разлози: и важност и размере споменика и чињеница да Лазарица одиста представља даљи степен у развитку моравске архитектуре, развијенијом композицијом појединости и целине и већим избором и сложенијим склоповима архитектонског украса.

55 Ово је већ запажено. Уп. С. Радојчић, н. д. 189. Нарочито се примећује да су две парапетне плоче уграђене изван архитектонског реда у чела стубаца поред северне бифоре (уп. С. Ненадовић, н. д. цртеж на стр. 129). Источна плоча на којој су приказани, вероватно је настала истовремено са украсом на зидовима припрате. Очигледно је да је за њу било предвиђено друго место, па је у току грађења промењена замисао.

56 То је опазила и Ј. Максимовић, н. д. 133—134.

57 С. Ненадовић, н. д. 152.

58 Ђ. Стричевић, *Хронологија раних споменика моравске школе*, Старинар н.с. 5—6, 1954—1955, 116 и 127, ставио је грађење Раванице у 1376, а свакако пре 1377, држећи се датума издавања Раваничке повеље наведеног у њеном Болоњском препису. Ову годину усвојили су Ђ. Бошковић, н. д. 293 и Б. Вуловић, н. д. 26. Недавно је Ф. Баришић, *О повељама кнеза Лазара и патријарха Спиридона*, Зборник Филозофског факултета XII-1, Београд 1974, 370—371, показао да је одређивање датума Раваничке повеље према Болоњском препису неодрживо, те да годину коју преноси Врднички препис (6889—1380/ /1381) треба сматрати за једини прихватљив датум Раваничке повеље. Б. Вуловић, н. д. 36—38, који је последњи писао о односу Раванице, њене спољне припрате и Лазарице, закључује да је раваничка припрата саграђена пре Лазарице, а грађење Лазарице ставља између 1385. и 1387. године. Б. Вуловић наводи претходну литературу о овом питању.

могућност да је Лазарева припрата у Хиландару старија од Раванице и Лазарице. Ова могућност је поменута у науци, уз разумљиво питање не би ли се тако дошло до нових података о изворима моравске архитектуре, и то нарочито њеног украса.[59] Постоји један, довољан разлог који убедљиво говори против тога да би у Лазаревој припрати требало тражити узор за моравски украс. Једино на њој и нигде другде, ни у Хиландару ни на Атосу, ни раније ни касније не појављује се оваква врста украса. Да је он овде настао, или бар наговештен, очували би се неки трагови на било ком споменику и било којој врсти материјала. Овако, тај украс и понешто од схватања облика унети су у Хиландар и на Атос, и као израз уметничких схватања друге средине остали без одјека.

Тешко је проценити у ком је тренутку припрата затворена. Можда се то догодило одмах по завршетку радова на изградњи и сликању унутрашњих површина. Радови на затварању изведени су у појединим деловима одиста са мало пажње, па се добија утисак да није све што се овде данас затиче ни морало настати у један мах; могло је и касније бити измена и поправки. Међу украшеним каменим комадима који су употребљени за затварање припрате нарочито су занимљиве и вредне три парапетне плоче са рељефним представама хералдичких обележја: источна јужне бифоре, са шлемом на коме стоје рогови, источна северне бифоре, са двоглавим орлом и западна исте бифоре, са два змаја. Све три су рађене веома добро: класично је једноставан и чврст архитектонски оквир, чине га рубна трака и круг у средини, у коме је основна тема целине; односи делова према целини су уравнотежени; цртеж је сигуран, а извођење је на високом ступњу познавања заната. Сва је прилика да се заиста ради о хералдичким знацима. Шлем са воловским роговима то јесте у време кнеза Лазара, деспота Стефана и Ђурђа Бранковића, а вероватно хералдичку вредност имају и двоглави орао и два змаја леђима окренута један другом и сучељена њушкама.[60] Верујем да је за кнеза Лазара постављање плоча са својим амблемом имало нарочит значај.[61] Можда се то односи такође на деспота Стефана, а можда и на Ђурђа Бранковића. У том случају би требало закључити да су три плоче у различитим временима исклесане и постављене на места на којима се налазе.

Неки будући конзерваторски радови ће омогућити да се провери вредност претпоставки које су изложене у овом раду. Биће то прилика за уклањање недоумица са којима се данас осматра хиландарска Лазарева припрата. А она заслужује да буде и даље проучавана и до краја проучена, и као споменик који по времену настанка и стилу закључује тако вредну целину као што је хиландарски католикон, и као градитељско дело које се појављује у једном од кључних и преломних раздобља наше старе уметности.

59 Уп. Ђ. Бошковић, н. д. 294, нап. 81 и Lj. Karaman, *Nekoliko zapažanja o srpskoj arhitekturi*, Anali Historiskog instituta u Dubrovniku IV—V, Dubrovnik 1956, 66.

60 Сличност је одавно запажена. Треба овом приликом рећи да је плоча са шлемом који носи воловске рогове на Лазарици исклесана по хиландарској плочи, приликом обнове цркве. Ово ми је љубазно саопштио проф. Ђ. Бошковић, који је то чуо од арх. Пере Поповића. Другим речима, треба искључити размишљања која би се заснивала на претпоставци да је плоча на Лазарици оригинална или урађена према оригиналној.

61 Припремам рад у коме ћу посебно говорити о овом питању.

OBSERVATIONS ARCHÉOLOGIQUES SUR LE NARTHEX DU PRINCE LAZAR À CHILANDAR

Le narthex extérieur de l'église principale du monastère de Chilandar, c'est-à-dire l'exonarthex, appelé souvent „narthex du prince Lazar", est ajouté après coup et mérite l'attention pour plusieurs raisons: il fait partie d'un ensemble précieux et important que représente le catholicon de Chilandar, il porte dans ses murs plusieurs spolies de pierre qui contribuent à la connaissance de l'architecture et de la sculpture de Chilandar et du groupe plus vaste de monuments de cette époque et, finalement, il est l'unique bâtiment du Mont Athos sur lequel apparaît un ornement de pierre, caractéristique de l'école moravienne de l'art serbe.

Dans le présent article est donné d'abord un aperçu des écrits, publiés jusqu'ici, sur l'architecture de Chilandar, compte tenu spécialement des parties de ces écrits qui se rapportent à l'exonarthex.

L'auteur prête une attention spéciale aux consoles de pierre à têtes humaines et animales, scellées comme spolies dans les murs de l'exonarthex. Au point de vue du style, ces consoles sont romanes. Jusqu'à présent on considérait généralement qu'elles ont été taillées vers la fin du XII^e siècle pour le premier catholicon de Chilandar, bâti par Stefan Nemanja et son fils Sava. Cependant, dans le présent article on conclut qu'elles sont taillées en même temps que les consoles analogues conservées sur le portail principal du catholicon, ce qui veut qu'elle datent de la fin du XIII^e siècle ou du commencement du XIV^e siècle. L'auteur les compare, ensuite, à la sculpture romane décorant l'oeuvre principale du roi Milutin, église du monastère de Banjska en Serbie. Selon toute probabilité, il s'agit de l'oeuvre d'un groupe de maîtres originaires d'une des villes de la côte orientale de l'Adriatique (Kotor, Bar ou Dubrovnik), que le roi Milutin avait envoyés à Chilandar pour y travailler, et les a ensuite employés lors de la construction de Banjska. De ce même groupe provient le maître qui a taillé la fameuse sculpture de la Vierge trônant avec l'Enfant sur les genoux, connue sous le nom de la Vierge *Sokolička* qui ornait à l'origine un des portails de Banjska.

Dans l'article on suppose, ensuite, que du côté occidental du catholicon, il existait originellement, avant la construction de l'exonarthex, un porche. Ce porche aurait été semblable à celui qui précedait originellement le catholicon de la Grande Lavra (cf. G. Millet, *Recherches au Mont-Athos*, Bulletin de correspondances helléniques, Paris 1905, 72—98). La reconstruction idéale ici proposée montre que le porche ait pu, en effet, être bâti simultanément avec l'église; par son architecture, il ne dérange pas l'architecture de la façade occidentale du catholicon. Les consoles de pierre romanes, dont on a parlé, étaient probablement inserées dans le mur occidental de l'église pour porter les voûtes du porche, qui, du côté occidental, aient pu s'appuyer sur quatre colonnes identiques, à présent dans l'exonarthex. Ces colonnes sont peut-être d'origine dorique antique. Deux de ces colonnes portent les voûtes de l'exonarthex et deux autres sont scellées dans les portes-fenêtres des murs latéraux. Si elles appartenaient en effet au porche original, elles y étaient placées approximativement aux endroits où elles se trouvent de nos jours. Dans le dessin de la reconstruction idéale sont représentées les voûtes cruciformes, pourtant il est possible qu'il s'agissait de fausses voûtes, faites en bois,

qui étaient connues, comme exemples d'une façon spécifique de voûter, même au Moyen âge. Outre les exemples connus de l'architecture serbe, l'auteur présume que le porche susmentionné dans la Grande Lavra avait de fausses voûtes pareilles. La description de ce porche laissée par V. G. Barskij induit à une telle conclusion.

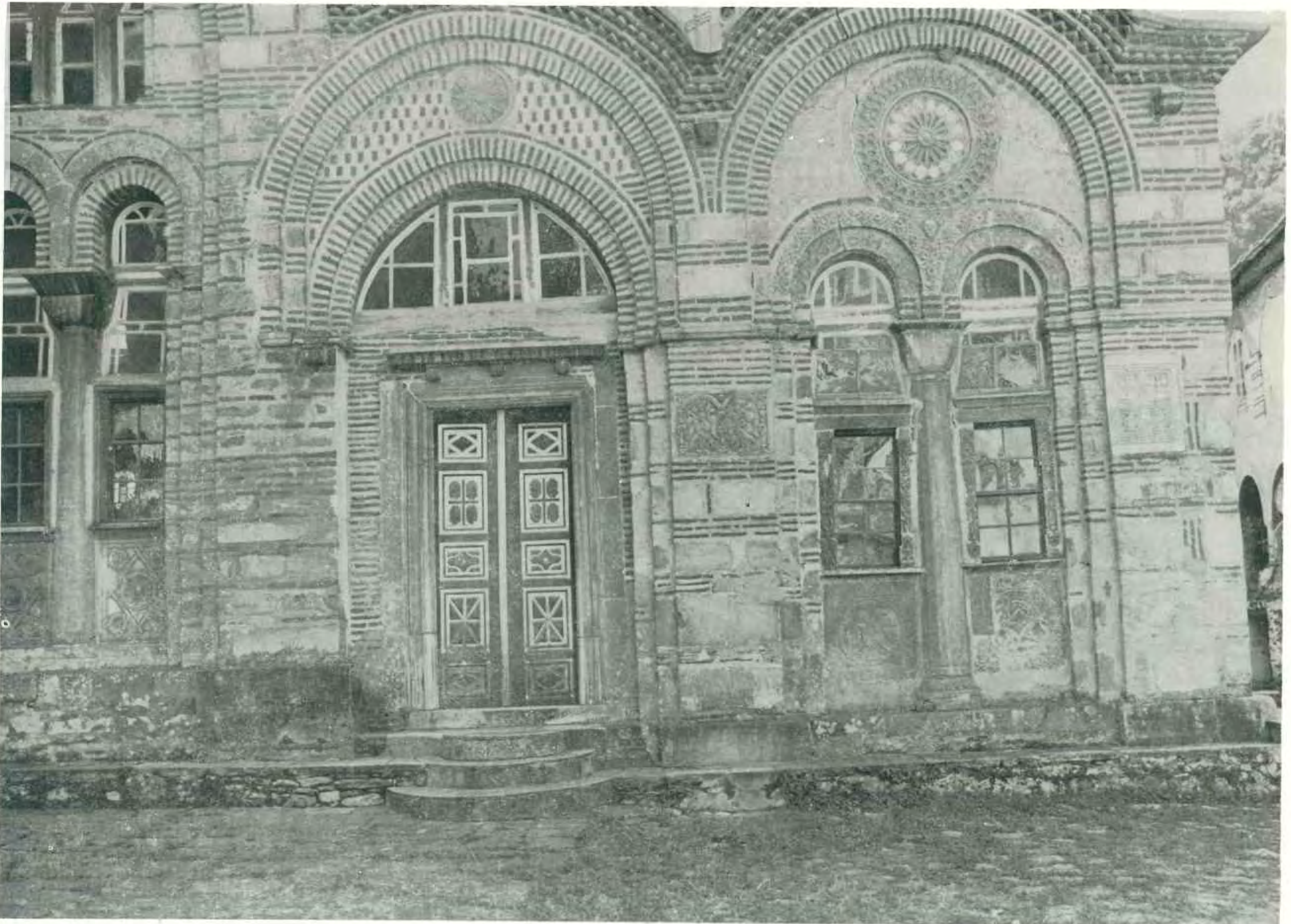
Dans l'article on étudie ensuite les autres spolies dans l'exonarthex. Autour de son entrée septentrionale sont scellés dans le mur les fragments du portail plus ancien qui a été conçu, au point de vue architectonique, de la même façon que les deux portails occidentaux du catholicon: au-dessus de l'ouverture rectangulaire il y avait une puissante corniche en saillie, supportée par trois consoles de pierre. L'ornement en relief sur les poutres de pierre de ce portail ressemble à l'ornement visible sur les plaques de parapet de la conque septentrionale du catholicon. L'auteur en déduit que le portail en question date de l'époque de la construction du catholicon (vers la fin du XIII^e ou au commencement du XIV^e siècle) et qu'il ait pu se dresser dans le champ central du porche supposé. Ceci invite à présupposer que les ouvertures de ce porche aient pu être fermées au moyen de cadres rectangulaires en pierre et vitrés. Ces cadres sont-ils, peut-être, ceux qui constituent les fenêtres sur le mur occidental de l'exonarthex.

L'ornement en relief conservé sur le portail septentrional de l'exonarthex, l'ornement visible sur les plaques de parapet de la conque septentrionale du catholicon, ainsi que les fragments de l'ornement observés sur le principal portail occidental du catholicon méritent une attention spéciale. Ils reflètent un degré déterminé dans l'évolution de la plastique ornementale byzantine. Par leur conception fondamentale, ils s'appuient sur la tradition de la plastique ornementale des XI^e et XII^e siècles, qui se manifeste surtout sur les grandes surfaces de pierre, sur lesquelles en règle générale, domine le motif central, dans le cadre architectonique formé par le triple ruban. A l'époque où le catholicon de Chilandar fut bâti par le roi Milutin, le relief est moins profond, le motif central de la composition disparaît et l'ornement recouvre toute la surface. Outre le triple ruban plus ancien, il y apparaît le double ruban plus simple. A côté des pierres ornementées du XI^e ou du XII^e siècle, scellées ici comme spolies dans le mur, il s'y trouve la plastique, datant de la fin du XIII^e ou du commencement du XIV^e siècle. Finalement, on trouve dans l'exonarthex les oeuvres de l'ornementation moravienne de la fin du XIV^e siècle, lesquelles, quoique spécifiques et liées à l'art serbe, représentent la suite logique de la plastique ornementale de l'époque basse byzantine.

L'auteur s'associe aux opinions selon lesquelles l'exonarthex de Chilandar, quant à la conception fondamentale de l'espace, est construit sur le modèle du narthex intérieur, d'ailleurs le plus ancien *liti* conservé du Mont Athos. Les différences entre les deux narthex apparaissent dans la construction supérieure: le narthex intérieur a, du côté occidental, deux coupoles tandis que le narthex extérieur n'en a qu'une, posée au milieu. Le véritable sens de ces coupoles n'est pas clair. L'exonarthex diffère du narthex aussi par la structure des murs. A l'origine, il était ouvert, ce que démontrent les restes des fresques, et il ne fut fermé que plus tard, en assumant la forme actuelle.

L'ornement plastique moravien sur les façades rattache l'exonarthex de Chilandar aux monuments de l'école moravienne d'architecture en Serbie et corrobore la tradition selon laquelle cet exonarthex a été bâti par le prince Lazar. A en juger

d'après les éléments de l'ornement, le narthex extérieur de Chilandar a été construit après l'église de Lazarica, aussi une fondation du prince Lazar. Le temps approximatif de sa construction est entre 1381 et 1389. La décoration moravienne est introduite ici dans un ensemble propre à l'architecture athonite; ses parties ne sont pas si bien mises en harmonie avec les formes architectoniques comme sur les véritables bâtiments moraviens, tels que Ravanica et Lazarica. A Chilandar, les fragments de la décoration en relief qui encadrent les ouvertures de fenêtres datent d'une époque ultérieure, mais, selon toute probabilité, ils ont été faits bientôt après la construction de l'exonarthex. Intéressantes sont les plaques de parapet, à savoir: une sur la porte-fenêtre méridionale, deux sur la porte-fenêtre septentrionale. Les principaux motifs de leur décoration pourraient représenter des emblèmes héraldiques. Le casque à cornes sur la porte-fenêtre méridionale l'est selon toute probabilité, à savoir le signe héraldique du prince Lazar, tandis que les deux autres sont peut-être des signes héraldiques de ses successeurs, les despotes Stefan et Djuradj Branković. A ce thème l'auteur consacrera un travail spécial.



СЛ. 7. ХИЛАНДАР, СЕВЕРНА ФАСАДА ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА.



СЛ. 8. ХИЛАНДАР, ГЛАВНИ ПОРТАЛ, СЕВЕРНА КОНЗОЛА.



СЛ. 9. ХИЛАНДАР, ГЛАВНИ ПОРТАЛ, СРЕДЊА КОНЗОЛА.

СЛ. 10. ХИЛАНДАР, ГЛАВНИ ПОРТАЛ, ЈУЖНА КОНЗОЛА.





СЛ. 11. ХИЛАНДАР, ЗАПАДНА ФАСАДА ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА, СЕВЕРНА КОНЗОЛА.



СЛ. 12. ХИЛАНДАР, ЗАПАДНА ФАСАДА ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА, ЈУЖНА КОНЗОЛА.



СЛ. 13. ХИЛАНДАР, ЈУЖНА ФАСАДА ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА, ЗАПАДНА КОНЗОЛА.

СЛ. 14. ХИЛАНДАР, ЈУЖНА ФАСАДА ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА, ИСТОЧНА КОНЗОЛА.





СЛ. 15. ХИЛАНДАР, КОНЗОЛА НА СЕВЕРНОЈ СТРАНИ ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА



СЛ. 16. БАЊСКА, КОНЗОЛА (МУЗЕЈ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ).





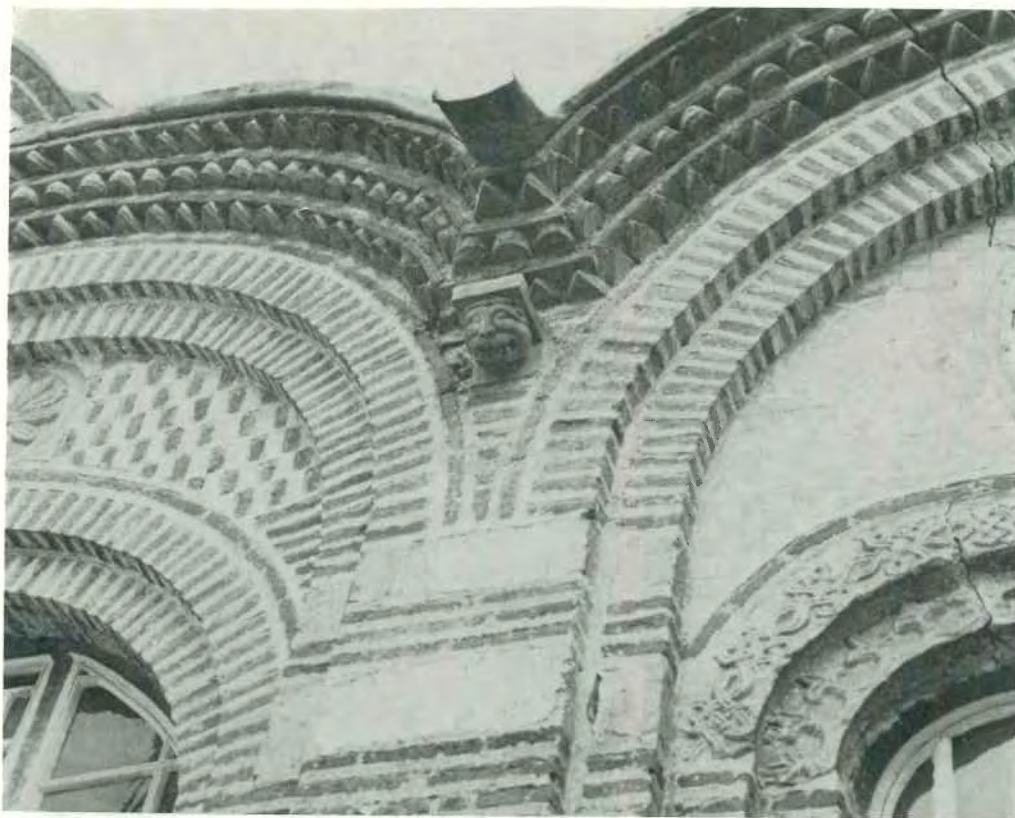
СЛ. 17. БАЊСКА, КОНЗОЛА (МУЗЕЈ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ).



СЛ. 18. СОКОЛИЦА, БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ НА ПРЕСТОЛУ.



СЛ. 19. СОКОЛИЦА, БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ НА ПРЕСТОЛУ.



СЛ. 20. ХИЛАНДАР, ДЕТАЉ СЕВЕРНЕ ФАСАДЕ ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА.



СЛ. 21. ХИЛАНДАР, ДЕТАЉ ЈУЖНЕ ФАСАДЕ ПРИПРАТЕ КНЕЗА ЛАЗАРА.



ТЕОДУЛОВ ПРЕПИС ТЕОДОСИЈЕВОГ „ЖИТИЈА СВЕТОГА САВЕ“

ЂОРЂЕ ТРИФУНОВИЋ

Теодулов препис Теодосијевог *Житија светога Саве* из 1336. године представља редак потписани и годином означени старији препис једног српског средњовековног житија. У кругу првих научних расправљања о Теодосију Хиландарцу овај препис је чињеницом времена свог постанка исправио грешку Шафариковог датирања за читава четири века. И поред Даничићевог, то се данас успоставља, непогрешног утиска да је Теодосије „живио XIII вијека и може бити био ученик светога Саве“[1], ипак ће 1336. година дуго остати као временска граница до које је могло настати *Житије светога Саве*.

Најстарији руски археографи уносе Теодулов препис у описе светогорских старина: В. И. Григорович (1848), архимандрит Антонин (1862), К. П. Дмитријев—Петкович (1865), архимандрит Леонид (1867). У лењинградској Публичној библиотеци у збирци Порфирија Успенског налази се свежањ хартије под општим називом „Каталогъ рукописей сербскихъ“. Под бројем 10 Порфирије је оловком саставио краћу белешку о Теодуловом препису: наслов, време преписивања и садржај (Житије светога Саве; Теодосијева Похвала св. Симеону и св. Сави; Мучење св. великомученика Никите)[2]. Архимандрит исписује као пример и један одломак из Мучења светога великомученика Никите под насловом „О переводѣ св. Никиты на Гоѳскій языкъ“. Теодулов препис је унео у своју Хисторију књижевности и Ватрослав Јагић.[3] Из краће белешке Нићифора Дучића стиче се утисак да читав рукопис чини *Житије светога Саве* („Животопис св. Саве српскога на пергамену 4-на

1 *Живот светога Саве*. Написао Доментијан (=Теодосије). На свијет издало „Друштво српске словесности“ трудом Ђ. Даничића. У Биограду 1860, стр. III.

2 Сигнатура: F. XVIII 34, стр. 239а—240а, величина листа 34 x 20,5 cm.

3 V. Jagić, *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srbskoga*, Zagreb 1867, 178.

има 210 листова; добро очуван"). Н. Дучић је у Хиландару исписао наслов житија и преписивачев запис („на крају животописа"): Слава сьврьшившоу ми, богоу нашемоу Іисоусоу Христоу сию божьствьноую книгоу, вь лѣто ≠ѕѡмд (6844 = 1336) роукою грѣшнаго Θеодоула.[4] Следеће године Светислав Вуловић уноси Теодулов препис у преглед српске житијне књижевности XIII века, који истиче као „најстарији досле познати препис Теодосијева дела".[5] Према Сави Хиландарцу Теодулов препис има 215 листова, величине 23 × 18 сантиметара. До стр. 171а је *Житије светога Саве*, од 171б до 203б је *Похвала св. Симеону и св. Сави*, од 204а до 209б *Мучење светога вдликомученика Никите*, на 210а је Теодулов запис, а од 211а до 214б до тада недовољно запажени остаци типика.[6] Љубомир Стојановић доноси друго читање Теодуловог записа, различито од Дучићевог: Слава сьврьшив'шоум(оу) господоу нашемоу Ісоусоу Христоу, сию божьствьноую книгоу вь лѣт(о) ≠ѕ̃.ѡ̃.м̃.д̃. енд. .д.-го роукою грѣшнаго Θеодоула.[7]

После Дучићеве посете Хиландару јавила се могућност да се Теодулов препис пренесе у Београд. Тако већ 5. фебруара 1885. године Светислав Вуловић обавештава Илариона Руварца: „Овај препис обећао ми је Дучић добавити из Хиландара".[8] Судећи према обавештењима Драгутина Костића и реверсу који се чува у Хиландару, Теодулов препис је десетак година касније доспео из Хиландара у Београд. Епископ и каснији патријарх Димитрије издао је 14. јуна 1896. манастиру Хиландару реверс у име Српске краљевске академије. Димитрије је у Београд донео три рукописа: Теодулов препис; зборник монаха (таха) Марка из XIV века (Доментијаново и Теодосијево житије светога Саве, Похвала св. Симеону и св. Сави од Теодосија, Хиландарски типик) и милешевски препис Живота краљева и архиепископа српских из 1552/53. године. Први и трећи рукопис никада нису враћени у Хиландар и изгубио им се сваки траг.[9] Други рукопис се срећним стицајем околности сачувао и данас се налази у београдској Народној библиотеци.[10] Према сведочењу Драгутина Костића из познијих година, несумњиво је да се Теодулов препис налазио код младог филолога Ђорђа С. Ђорђевића: „Теодулов рукопис са Теодосијевим Житијем св. Саве донет је из Хиландара г. 1896. у Београд и уступљен С. Кр. Академији ради издања. Под надзором пок. др. Ђорђа С. Ђорђевића, који је требало да редигује ново издање Теодосијева дела, потписани је тада, као студент, тачно преписао Теодулов рукопис а заједно са др. Ђорђевићем извршио ревизију преписа. И Теодулов рукопис заједно

4 Н. Дучић, *Старине хиландарске*, Гласник Српског ученог друштва, 56, Београд 1884, 101.

5 С. Вуловић, *Из старе српске књижевности. I По нешто о биографијама српским XIII века*, Годишњица Николе Чупића, VII, Београд 1885, 106, 130.

6 Sava Chilandarec, *Rukopisy a starotisky Chilandarské*, Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko--jazykozpytná, Ročník 1896, Číslo VI, v Praze 1897, бр. 9, стр. 17—18.

7 *Стари српски записи и натписи*. Скупио их и средио Љуб. Стојановић, књ. I, Београд 1902, бр. 64.

8 *Писма. Светислав Вуловић — Ил. Руварцу*. Приопштио Д. Руварац, Бранково коло, XV, 16, Сремски Карловци 1909, 252.

9 Ђ. Сп. Радојичић, *Старе српске повеље и рукописне књиге у Хиландару*, Архивист, II, 2, Београд 1952, 50.

10 Љ. Штављанин—Ђорђевић, *Стари ћирилски рукописи Народне библиотеке у Београду*, Библиотекар, XX, 5, Београд 1968, стр. 395, Р 17.

с тим преписом морао је остати у писаћем столу пок. Ђорђевића, али они нису нађени при предаји Ђорђевићеве заоставштине Академији".[11] Исте године Д. Костић је још једном приликом поновио да је Теодулов препис „крајем деведесетих година прошлог века добављен из Хиландара и поверен пок. др. Ђорђу С. Ђорђевићу, да по њему спреми основни текст за ново издање Теодосијева Житија св. Саве, просто зато што је тај значајни рукопис, заједно са готовим и провереним преписом мојим — нестао незнано како из заоставштине Ђорђевићеве, а у Хиландар враћен није".[12]

Неколике вести о познијој судбини Теодуловог рукописа могу се сазнати непосредно из Ђорђевићевих писама упућених Станоју Станојевићу. Тако, 4. фебруара 1897. године Ђ. С. Ђорђевић пише да се код њега ради поређења налази хиландарски рукопис монаха Марка, па наставља о Теодулу: „Значајан је други рукопис, опет својина ман. Хиландара. То је Теодулов препис Теодосијева живота св. Саве. И он је сада у мене. Хтео бих га преписати, а с тим морам хитати, јер се у мају морају рукописи враћати. Шта Ви мислите, да ли би било упутно да на пр. Академија почне издавати наше старе биографије, од св. Саве па на даље. Зар није брука да ми немамо св. Саву у нашем издању! За тај случај спремио бих Теодосија. Па и да се не усвоји ова моја мисао, ипак мислим да се не би погрешило да се изда бар Теодосије. У продаји већ га нема нигде. Даничићево издање је по једном доста исквареном рукопису XV в. Ми овде сад имамо један прве половине XIV века, два три XV, те би се могло потпуно издање — а уз то и критичко — добити".[13] Драгутин Костић је, значи, могао преписати Теодулов рукопис тек после 4. фебруара 1897. Из Ђорђевићевог писма излази да Теодул још није преписан и да нема много времена за преписивање. Ни Теодул ни она друга два рукописа нису били враћени Хиландару маја месеца 1897, како би се очекивало. Зборник монаха Марка прешао је, касније, у Народну библиотеку. Теодулов рукопис је свакако остао код Ђ. С. Ђорђевића, који је, како нам сведочи писмо, желео критички да изда Теодосијево *Житије Светога Саве*. У међувремену је Ђ. С. Ђорђевић као члан одбора за пренос Вукових моштију отишао у Беч крајем октобра 1897. године[14], где је назебао и добио запаљење плућа. Када се мало опоравио, лекари га пошаљу у Давос на лечење. Будући да му швајцарска клима није годила, кренуо је за Београд. На путу за домовину преминуо је у Бечу 26. априла 1898. у тридесет и првој години живота.[15] Ђ. С. Ђорђевић и на болесничкој постељи није заборављао издање Теодосија, те 24. јануара 1898. године пише Станоју Станојевићу у Петроград: „Збиља, припазите ако

11 Д. Костић, *Је ли Доментијан био ученик Савин и сапутник му по светим местима?* Гласник Југословенског професорског друштва, XIII, 10—12, Београд 1933, 944, нап. 5. — Ђ. С. Ђорђевић био је тада секретар Академијиног Лексикографског одсека, а Драгутин Костић, „ученик IV разреда историјско-филолошког одсека Велике Школе", био је изабран за „привременог писара" Академије 5. децембра 1895. године (Годишњак Српске краљевске академије, IX, 1895, Београд 1896, 152).

12 Д. Костић, *Старост народног епског песништва нашег*, Јужнословенски филолог, XII, Београд 1933, 61, нап. 1.

13 Архив Српске академије наука и уметности, бр. 6312.

14 Ђорђевићево писмо Станоју Станојевићу од 11. октобра 1897 (Архив САНУ, бр. 6315).

15 *Др. Ђорђе С. Ђорђевић*, Босанска вила, XIII, 9, Сарајево 1898, 144.

наиђете на какав рукопис Теодосијев, о ком досада није било помена, па ми јавите".[16]

Данас само можемо претпостављати како је изгубљен траг Теодуловом рукопису. Ако је веровати Д. Костићу, Теодулов рукопис, како показују изнесене чињенице, морао је бити преписан између средине фебруара и краја октобра 1897, када је почело Ђорђевићево путовање и дуже боловање. Уколико је Теодул био преписан и Костићев препис у заједници са Ђорђевићем упоређен, није више било разлога да се оригинал налази у Ђорђевићевом столу. Но, немамо никаквих вести нити наговештаја коме би рукопис био предат. Занимљиво је да се изгубио и траг препису Теодуловог рукописа. Можда је Ђ. С. Ђорђевић са собом носио овај препис у Беч и Давос, одакле се интересује за друге преписе Теодосија?!

Богата збирка копија Петра Ивановича Севастјанова, сада у Државној библиотеци СССР, у Москви, садржи, поред других светогорских и хиландарских реткости, и неколико снимака страница Теодуловог рукописа. Заслужни љубитељ старина П. И. Севастјанов брзо је усвојио технику колодионих фотографских плоча, те је три пута посетио Свету Гору (1851, 1857/8, 1859/60). Највероватније за време трећег боравка, када је од стране руске Академије уметности послан са неколико кописта, фотографа и картографа, начињени су и снимци из Теодуловог рукописа. Под сигнатуром м. 1483/№ 17 налази се данас пет снимака из Теодула. Сваки снимак обухвата две стране: I, стр. 135б—136а (23,5 × 16 cm); II, стр. 141б—142а (24,7 × 17,3 cm); III, стр. 143б—144а (26 × 17,3 cm); IV, стр. 144б—145а (22,5 × 16,3 cm); V, стр. 147б—148а (25,8 × 17,3 cm).[17]

Живот и рад старца кир Теодула, настојатеља Карејске ћелије Светога Саве, проигумана и игумана хиландарског, пада у време веома живог књижевног рада на Светој Гори.[18] За време његовог настојатељства Карејском ћелијом, заједно са Теодулом живели су извесно време Никодим и Данило, књижевници и каснији српски архиепископи. У списковима хиландарских стараца из 1316. и 1320, поред Никодима и Теодула, наводе се и други писци и пре-

16 Архив САНУ, бр. 6317.

17 У оквиру групе Зборника фотографија са одломцима из 27 словенских светогорских рукописа А. Викторов је у свом опису за снимке из Теодуловог рукописа забележио само: „Изъ Хиландарскаго пергаменнаго житія св. Саввы Сербскаго, 1336 г." (*Московскій Публичній и Румянцевскій Музеи. Собраніе рукописей П. И. Севастьянова*, Москва 1881, 95). О историјату збирке говори А. Викторов (стр. 1). Видети и С. Станојевић, *Историја српског народа у средњем веку. I Извори и историографија. Књига 1. О изворима*, Београд 1937, 13, 79—84.

18 О Теодулу видети следеће радове: Р. Грујић, *Царица Јелена и ћелија Св. Саве у Кареји*, Гласник Скопског научног друштва, XIV, Скопље 1935, 43—57; В. Мошин и М. Пурковић, *Хиландарски игумани средњега века*, Скопље 1940, 29, 31, 67—71; В. Мошин, *Акти братског сабора из Хиландара*, Годишњак Скопског Филозофског факултета, IV/4, 1939—1940, Скопље 1940, 186; V. Mošin in A. Sovre, *Dodatki k Grškim listinam Hilandarja*, Ljubljana 1948, 30—31; Ђ. Сп. Радојичић, *О старом српском књижевнику Теодосију*, Историски часопис, IV, 1952—1953, Београд 1954, 17—18; В. Мошин, *Повеље краља Милутина — дипломатичка анализа*, Историјски часопис, XVIII, Београд 1971, 64—65; М. Живојиновић, *Светогорске келије и пиргови у средњем веку*, Београд 1972, 95—102.

писивачи — Гервасије, Дамјан, Роман, Никола, Методије и Григорије.[19] Критичности ових познатих преписивача придружује се у тишини Карејске ћелије свакако и наш Теодул.[20]

Теодулово писмо, колико данас можемо судити према овако сачуваним фотографијама, слично је најлепшим примерима писања с почетка и из прве половине XIV века.[21] Теодул пише оба полугласника: ъ и ь, први најчешће у генитиву. Чест је и „пајерак" ('). Од знакова интерпункције налазе се тачка и зарез. Међу надредним знацима највише налазимо тачку (на почетку или крају речи), оба спиритуса (ʽи'), затим акут (′), двојни акут (″), гравис (ˋ) и кендему (ˋˋ).[22] Данас су познате неколике десетине преписа Теодосијевог *Житија светога Саве*, чиме се отварају велике могућности испитивања Теодуловог рукописа. Овом приликом поредили смо само Теодулов препис са Даничићевим издањем, што је показало незнатне разлике између оба текста. Ђура Даничић је изворник свога издања према писму и правопису ставио у XV[23], а Љубомир Стојановић у XVI век.[24] Поређење Теодуловог преписа са штампаним текстом показује нам блискост Даничићевог изворника са преписом из 1336. године и улива нам више поверења у Даничићево издање Теодосијевог *Житија светога Саве*.

У прилогу доносимо разрешени текст свих пет снимака из Теодуловог рукописа према фотографијама из збирке П. И. Севастјанова. Изоставили смо надредне знаке. Задржани су изворни знаци у редовима: тачка, зарез и три, односно четири тачке. Скраћенице означене титлом разрешују се у полукружним заградама. Разрешења у угластим заградама показују да скраћенице у изворнику немају титлу. Велика („киноварна") слова из Теодуловог преписа штампају се као велика и увек означавају почетак новог става.[25]

19 В. Мошин, *Старац поп Теодосије и хиландарска „братија начелна"*, Јужнословенски филолог, XVII, 1939, 194.

20 Милоје Васић је претпостављао да Теодул из Милутинове повеље од 1318 (односно 1316) не може бити исто лице са млађим Теодулом преписивачем Житија 1336. Овај, млађи Теодул био би исто лице са Теодулом из Душанове повеље од 18. јануара и краја 1347 (М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 182).

21 V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*. II dio. Reprodukcije, Zagreb 1952, sl. 25, 27.

22 Ови знаци имају употребу као што је приказала Олга Недељковић у своме раду: *Знаки ударений в средневековых сербских рукописях (XII—XIV вв.)*, Источники и историография славянского средневековья, Москва, АН СССР, 1967, 101—134.

23 *Живот светога Саве*. Написао Доментијан (=Теодосије), стр. III.

24 Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду. IV Рукописи и старе штампане књиге*, Београд 1903, 109.

25 Захваљујемо Државној библиотеци у Москви и Публичној библиотеци у Лењинграду, које су нам дозволиле и омогућиле микрофилмовање материјала из збирке П. И. Севастјанова и Порфирија Успенског.

135б вднши се.

Великыихь оубѡ моукъ лѣч'ба, грѣхѡвъ исповѣданиѥ, и сих' ѡтбѣжениѥ исповѣм' бѡ рече на ме безакониѥ моѥ г(осподе)ви, и ть ѡтпоустиль ѥсть нечьстиѥ ср[ь]дца моѥго. и ѡбличаѥми врѣды, не спѣють[1] на гор'шаꙗ:.

Сирѡтъ и вьдовицъ и всѣхь нищихь. собою миловати и хранити, иныхь[2] поочщаше. ѡбидимыхь избавити и ѡт работы искоупив'ше свободити, и зѣло многь бѣше вь сихь. вь соупроужьствѣ же соущихь, цѣломоудрьно. и вь д(ѣ)вьствѣ чистотно, прѣбывати наказааше. и оубѡ вл[а]д[ы]чьствоующиимь. с(ве)т(ите)лем' же, и вельможамь. инокым, и мир'скымь. старыимь, и юнымь. всѣмь законь бѣ добродѣтели:·

Таковыимь тьгда срьп'скаꙗ, б(о)госвѣтлымь свѣтил'никомь, земля просвѣщаше се. таковааго кь б(ог)оу прѣдстателꙗ имоущи, и вь мирѣ молитвами ѥго, бл(а)год(оу)шьствоующиѥ радовати се:·

136а Нъ иже ѡт испрьва ненавидеи добра, врагь, чл(овѣ)кюмь диꙗволь непокорством' вьѡроужиь, мьншега на старѣишега брата. владислава г(лаго)лю. на бл(а)гочьстиваго радослава кралꙗ вьздвиже. благочьстивы бѡ радославь краль. вь всем' прьвѣѥ бл(а)гохвалимь. и прѣизещьнь сы. женопокоривь же послѣди бывь. ѡт нѥѥ бѡ и врѣждень быс(ть) оумомь. властелом' же ѡ несьставлѥни оума ѥгѡ негодовав'шимь. и ѡт нѥго ѡтстоупльшемь. кь мьн'шемоу же братоу ѥго владиславоу прилож'шим' се. ненависти же и гонѥнию. ѡ гор'цѣи[3] славѣ кралѥвьствѣ. междоу братома быв'ши. с(ве)томоу же ѡ сьмирени ихь. много молещоу и запрѣщающоу. и никако же сихь оумирити могоущоу. г(лаго)ла. аще ѡт б(ог)а ѥсть вами дѣиствоуѥмо. волꙗ г(оспод)нꙗ да боудеть. и абиѥ радославь крал(ь) изгнань бысть. и вь драчь градь прибѣгь бысть.[4] благоличиꙗже ради же

(Ђ. Даничић, стр. 176, р. 25 — стр. 177, р. 29)

II

141б гонезноути кь б(ог)оу[5] ѕпваѥмь. с(ве)ты же кь нимь. б(ог)оу ѥго же сьзданиѥ ѥсми чеда. сь мною молите се. азь бѡ чл(о)в(ѣ)кь грѣшьнь ѥсмь, и мене ради ꙗко азь непщоую, злоба сиꙗ на вась бысть. ѡни же паче вьпиꙗхоу. пом(и)лоуи ѡ(ть)че живота ѡтчаꙗн(ь)ныхь. и припад'ше кь ногама ѥго. помощи ѡт б(ог)а, молитвами ѥг(о) прошахоу приꙗти. с(ве)ты же сльзамь прѣстатиꙗ не имѣаше. и мльчанием' ꙗко мѡуси дрѣвлѥ ѡ людехь. оумны'ми вь ср[ь]дци г(лаго)ли. ѡ себѣ и ѡ соущиихь сь нимь вь корабли молꙗше се. нь иже чюдесемь б(ог)ь, и ненадеждьнымь надежда. ꙗкоже кь мѡусею дрѣвлѥ что вьпиѥши кь мнѣ. простри на мориѥ роукоу твою. и кь семоу, ꙗко сице разѕмно, помышлꙗю рек'шоу. и абиѥ под'ꙗти

[1]оуспѣють с. 176, р. 29. [2]и ништихь 176,31. [3]горецѣи 177,22. [4]нема бысть 177,29.
[5]нема кь богоу 183,20.

себе и дрьжати, оученикѡмь своимь с(ве)ты повелѣвь. не бѡ можааше ѿ
ноужде вльн'ныѥ, недрьжимь стоꙗти вь корабли. всѣм же ѿложити |
142а страхь и г(оспод)и пом(и)лоуи звати заповѣдавь. и самь пр[ѣ]под[о]бнѣи
роуцѣ свои вьздвигь. молꙗше се г(лаго)лѥ. ꙗкоже иногда оученикы своѥ
вь корабли, вльнами троуждающих' се. морю и вѣтрѡмь запрѣтивь сп(а)-
с(ь)ль ѥси. и нась н(ы)нꙗ сими потапающихь сп(а)си. настав'ниче х(ри)-
с(т)е[6] ꙗко погибаѥмь. и мы бѡ людиѥ твои хрістоимените. б(ог)а развѣ
тебе иного[7] не познахѡмь. не прѣзри дѣло роукъ своихь м(и)л(о)стиве[8],
твоꙗ ѥсмы тварь пом(и)лоуи ны. не грѣхь моихь ради, и соущіихь сь мною
потопиши. да не[9] гробь ѥдинь гльбина мор'скаа вьсѣхь нась д(ь)н(ь)сь
пожьр'ши пріиметь. ꙗкоже прьвѣѥ оученикы, и нас(ь) н(ы)нꙗ оуслыши
вь бѣдѣ и сьмрьти соущїихь. тьжде бѡ тьгда ты, и н(ы)нꙗ тьжде ты ѥси.
вса же вьзможна тебѣ, не немощно же ти ѥсть ничтоже. твоимь бо пове-
лѣниѥмь вса оуправлꙗѥма съдрьжет' се, и стоѥть. и твоимь ма

(Ђ. Даничић, 183,20 — 184,24)

III

143б б(ог)ь, ѡ всемь вьпрашаѥть и. трапезѣ же вькоупь приѥтиѥмь и многою
радостию, с(ве)т(а)го оутѣшивь. и кь с(ве)томоу б(о)гослов'цоу.[10] идѣже
прѣбывати ѥмоу ѿпоущаѥть и :·

Вьсего же[11] нищии града, с(ве)т(а)го пришьствиѥ оуслышав'ше, и тьщно
ꙗко кь нѥмоу ѡбычни, ꙗко кь своѥмоу ѡ(ть)цоу прихождахоу. он же не-
щедьнь,[12] и ѡ бл(аго)с(ло)влѥнїи сѣꙗтель, м(и)л(о)стию кь ним' тихыи
податель бывааше. и не тьчию же кь нищимь, нь и вь всѣхь с(ве)т(ыи)хь
мѣстѣхь. и вь лаврѣ с(ве)т(а)го савы. и вь прочіихь монастирихь. ꙗкоже
и вь прьвыи приходь и пакы приш[ь]дь такожде ѡ б(о)зѣ милостию, и
бол'ше вь нихь сьтвори :·

Приѥмь же бл(аго)с(ло)влѥниѥ, ѿ с(ве)т(а)го патріарха. и до алеѯандриѥ
проводещихь ѥго вьзьм'. и б(о)гомь без'пакостно хранимь.[13] и александрь-
скаго града дош[ь]дьшемь. вь велицѣи же цр(ь)кви с(ве)т(а)го ап(о)с(то)ла
и ѥваггелиста мар'ка быв'шемь. многыми оубѡ, ꙗко присно ѿ б(ог)а да-
144а рован'ныхь имѣѥ, | сльзами с(ве)тыи поклонив' се. и сими извѣстоваше
се. теплота ср[ь]д[ь]ца и любы кь г(оспод)оу, д(оу)ше ѥго. ѡ нѥм'же паче
и многы троуды подьимаѥ, оусрьдьствоваше. и множаишеѥ под[ь]ѥти, не
щедѣше се. с(ве)тым' же александриѥ патріархомь. чьстно с(ве)тыи оусрѣ-
тень и приѥть бывь. слышаль бѡ бѣ ѿ іер(о)с(о)л(и)ма, ꙗко страньствьно
приходеи кь вамь. дал'матиѥ. и дїѡклитиѥ, архіеп(и)с(ко)пь словет' се.
любьзно же ѡ г(оспод)и цѣлованиѥ себѣ подав'шаа. и тако вь домь с(ве)-
тыи. идѣже почити ѿпоущаѥт' се.

Вь оутрѣи же великы патріархь призвавь с(ве)т(а)го. и ѡ нѥмь ѿкоудоу
ѥсть. и ѡ поути ѥго вьпрашаше и. с(ве)ты же пакы истин(ь)но патріархоу,
ѡ себѣ сказаше :·

[6] нема Христе 184,13. [7] нема иного 184,14. [8] члоВѣкѡлюбче 184,15. [9] нема не 184,17.
[10] богословоу 187,6. [11] вьси же 187,7. [12] нештедно 187,10. [13] богомь сьхранꙗѥмь 187,17.

Слышав' же патріархь. ꙗко самодрьжавна ѡ(ть)ца, с(ве)тыи с(ы)нь быс(ть). и како вь с(ве)тои горѣ аѳѡна, изь и юности житиѥ его. и како вь кѡн(ь)стантини градѣ архіеп(и)с(ко)пь, своѥмоу ѡт(ь)чьствоу поставлѥнь бысть. и пакы прѣ

(Ђ. Даничић, 187,4 — 188,8)

IV

144б стола высоѡсть[14] волѥю ѡставивь. и поклонѥниꙗ ради вь с(ве)тыхь мѣстѣх', и х(ри)с(т)а ради странствоуѥ ходить. дльгаго же шьствиꙗ троуды ѥго, рассоуждаѥ дивлꙗше се. вь д(оу)ши же своѥи того приѥмь. и зѣло и вьзлюби. многод(ь)невно же патріархомь. с(ве)тыи призываѥмь. и ѥдинотрапезникь сь нимь бываѥмь, любве ѥго[15] наслаждаше се. многых' же вь рассоуждении д(оу)ховных' соудѡвъ с(ве)тыи, ѡт патріарха вьпрашаѥ наоучи се. и дроугь дроуга же вьпрашаниѥмь и бесѣдами, много себе пол'зовав'шаа. различными же, и изредными почьстьми, дроугь дроуга ѡдаровав'ша. и тако любьзно растаниѥ, створиста чьстнаа и с(ве)таꙗ ѡ(ть)ца:·

Вьсхотѣ же с(ве)тыи, иже ѡкр(ь)сть алеѯандриѥ. вь поустынꙗхь, мльчаливо пощениѥмь живоущихь. с(ве)т(ыи)хь житиѥ, ѡбьходити. сихь бѡ паче и
145а видѣти желаѥ, потроуди се. неп'щоуѥ бол'ше | что ѡт нихь, ꙗко ѡт дрѣв'нихь, слышати и видѣти. в'се бѡ старыихь лоучьше, паче новыхь, г(лаго)лють быти. патріархь же прошениѥ ѥго испльнꙗѥ, и на се искоусныхь моужь, иже поустыниѥ знающихь, проводити ѥго дасть ѥмоу. с(ве)ты же, вь цр(ь)кви с(ве)тыю м(оу)ч(е)н(и)коу и чюдотвор'цоу, кура и іѡана; и вь црькви с(ве)т(а)го и великаго и дивнаго м(оу)ч(е)н(и)ка мины, поклонив'се. и нищихь оущедрива. и тако град алеѯандрьскаго изыде·:·

Приде же кь с(ве)тымь, и поустыньнымь ѡт(ь)цемь, иже вь мареѡтѣ. ови же вьсраи ливіе, мльчаниѥмь анг(е)лско[16] и молитвами, и пощениѥмь м(оу)ч(е)н(и)чьско, сьврьшахоу житиѥ. сь всѣми же, ѡ д(оу)х(о)вныхь сьвьпрашав' се. и многоу пол'зоу, ꙗкоже и чаꙗше. ѡт нихь приѥмь. и вьсѣхь довол'нѣ, м(и)л(о)стив'но оущедривь. бл(аго)с(ло)влѥнием же ѡт нихь, и молитвами ѡбогатимь, вь поуть свои идѣаше рад[о]уѥ се:·

Приде же вь ѳиваидоу. таче вь скить.

(Ђ. Даничић, 188,8 — 189,11)

V

147б митрополитомь приѥть бывь. и коупно сь нимь соул'тана дошьдьша. сь всакою же почьстию приѥмь с(ве)т(а)го соул'тань. и ѡ поути ѥго вьпрашаше и. многомоу[17] же иже б(ог)а ради троудоу ѥго дивлꙗше се. и тако вь оуготован(ь)ныи домь почити ѡтпоущаѥт се. вса же ѥже вь потрѣбоу ѥмоу.

[14]прѣстоль высоти 188,8. [15]нема ѥго 188,14. [16]аггелскымь 189,4 [17]много 190,19.

ѿ своѥго си домоу соул'тань даꙗти заповѣдавь. и да ничто же скоудно чл(о)в(ѣ)коу б(о)жию боудеть запрѣтивь г(лаго)ла:·

С(ве)ты же довол'нѣ покои полоучивь. и вь ѥгуп'ть своѥ шьствиѥ, соул'таноу вьзвѣщаѥть. соул'тан'же проводещихь ѥго дасть ѥмоу. и сь всакымь сьблюдениѥм(ь), ѥгупьт'скомоу пакы соул'таноу, прѣдати ѥго повелѣвь. и тьжде такожде соул'тань, ѡ пришьствїи с(ве)т(а)го слышавь. б(ого)мь наставимь, сь всакою почьстию приѥть и. и вь митрополїи же, почити ѥмоу повелѣвь. с(ве)ты же вьш[ь]дь вь митрополїѡ, и вь цр(ь)кви прѣс(ве)тыѥ б(огороди)це поклони се. идѣже сь і(и)с(оу)сомь и сь ѡброу | чни-
148a комь іѡсифомь, сама б(огороди)ца ѥгда ѿ ирода вь ѥгуп'ть, прибѣгшии прѣбывааше. дондѣже и вьзвратише с(е) вь галилею. вь градь свои назаретѳь. оудиви же се с(ве)тыи, бе[с]числьномоу б(о)жию чл(о)в(ѣ)колюбию. ѥсть бѡ тоу вь ѥгуп'тѣ, чюдо творещиꙗ икона прѣс(ве)тыѥ б(огороди)це, х(ри)с(т)а і(и)с(оу)са вь роукоу дрьжещи. тоу же иконоу прѣѡбразиль б(ог)ь, по своихь неизр(е)чен'ныхь соуд'бахь, вь зракь чрьнь ѥгупьтскыи. неп'щоую бѡ, ꙗко ѡчрьнѣв'шаго ради адама вь адѣ, сию чрьность на иконѣ тои изволи приѥти, хотеи вь прѣсвѣтлыи зракь ѡблѣщи. и падшоую свою иконоу вьздвигноути, и вь прьвоую пакы красотоу, вьѡбразити. и на прѣстолѣ славы своѥѥ, оукрасивь поставити.

И тоу ѕбѡ с(ве)тыи[18], сь митрополитомь вь люб'ви мнозѣ, покои приѥмаше. всѣми же потрѣбными, дондѣже прѣбывати ѥмоу. ѿ своѥго домоу ѕдовлѣти, соул'тань заповѣдавь.

(Ђ. Даничић, 190,16 — 191,20)

[18]нема светыи 191,17.

The author of this paper has succeeded in descovering in P. I. Sevastjanov's collection (now the Lenin State library in Moscow) five photos from the oldest transcript of Teodosije's Life of Saint Sava, which was made in 1336 by the monk Teodul at Mount Athos. This precious transcript was noted in scientific circles as far back as 1840's. In 1896 it was taken (on receipt) from the Serbian monastery Chilandar at Mount Athos to Beograd where it was to be published. Djordje S. Djordjević was commissioned to prepare a critical edition, but after his untimely death in April 1898 all traces of Teodul's manuscript were lost. The solved text together with all the five photos from P. I. Sevastjanov's collection is published as an appendix to this paper.

СЛ. 1. ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА СССР У МОСКВИ. ЗБИРКА П. И. СЕВАСТЈАНОВА, М. 1483/№ 17. ТЕОДУЛОВ ПРЕПИС ИЗ 1336, стр. 135б—136а

Сл. 2. ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА СССР У МОСКВИ. ЗБИРКА П. И. СЕВАСТЈАНОВА, М. 1483/№ 17. ТЕОДУЛОВ ПРЕПИС ИЗ 1336, стр. 141б—142а

СЛ. 3. ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА СССР У МОСКВИ. ЗБИРКА П. И. СЕВАСТЈАНОВА, М. 1483/№ 17. ТЕОДУЛОВ ПРЕПИС ИЗ 1336, стр. 143б—144а

СЛ. 4. ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА СССР У МОСКВИ. ЗБИРКА П. И. СЕВАСТЈАНОВА, М. 1483/№ 17. ТЕОДУЛОВ ПРЕПИС ИЗ 1336, стр. 144б—145а

СЛ. 5. ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА СССР У МОСКВИ. ЗБИРКА П. И. СЕВАСТЈАНОВА, М. 1483/№ 17. ТЕОДУЛОВ ПРЕПИС ИЗ 1336, стр. 147б—148а

любовию и божественнымъ подвигсе ухо мб. слышавь
прилагаемый гласъ вопиющъ. иже не оставитъ всѣхъ и въ
слѣдъ мене не идетъ нѣсть мнѣ достоинъ. цртво своего отъ
ствіе оставивъ. и вса блгаѧ наземли. и детоу поработисе
сего[?] мира избѣгъ: в нѩ приде поустынноу мца
ноемвра въ в҃ днь въ лѣто ҂зѱ҃ и г҃ (6706) и въ хотѣ
онъ блжены. токо и тако отправиъ своє цртво. тако
и здѣ вьздвиже вьзвисобьствивьшимъ мѣсто спасениа. [illegible]
си оу цра мѣсто сие поустое. и почтѣ мнѣ [illegible]
наго цр҃ Ватопеда. и въ мѣсто сіе вьселивсє. и ив—
толико мало пребывъ съ многою [illegible]
непрѣвестественны подвигъ пребывъ н҃ мцъ. пребывь
къ вѣчномоу пресвложисе блаженствоу

+ О врѣмени бытии смрьти прпд. отца Симеона

Въ лѣто ҂зѱ҃н (6708 = 1200) мца феврв въ гі днь
къ вѣчномоу пресвложисе блаженствоу отъ [illegible]
[illegible] оставивъ манастырь си на [illegible]
симеонъ. завѣтомъ оставивъ [illegible]
велию тоугоу и боязнь [illegible] единъ отъ поустынь
[illegible] и отъ болезни бездомныхъ разбойникъ
X оставивъ манастырь мнѣ въ маломъ и [illegible]
отъ образъ въ немъ же [illegible] и первого игоумена [illegible]
[illegible] Меводіа мниха самого [illegible]
[illegible] и много
[illegible] любви изволисе [illegible] вѣлнаго [illegible]
[illegible] молитвами. како [illegible]
[illegible] — ([illegible])

10 Житіе и подвизы [illegible] въ поустыни съ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] Хиландарь [illegible] (in 4º) [illegible]
[illegible] (1336)
[illegible]

СЛ. 6. ПУБЛИЧНА БИБЛИОТЕКА У ЛЕЊИНГРАДУ. ЗБИРКА П. УСПЕНСКОГ, F. XVIII. 34. БЕЛЕШКЕ П. УСПЕНСКОГ О ТЕОДУЛОВОМ РУКОПИСУ, СТР. 239а

рукописи инока Феодула.

— Ibidem. [illegible] Феодосия монаха [illegible] и преподоб.

Отца нашего Симеона и Савы, [illegible] Сербского.

[illegible]

— Ibidem. — Мученіе святаго великомученика Никиты.

Побѣдныя подвиги мученика Никиты празднуемъ днесь

О переводѣ св. Писанія на Готѳскій языкъ

Сей убо блаженный Никита от Готѳскихъ семени произыде (Готѳы [illegible] въ оно время преселившимся от отечества [illegible] на рѣку Истеръ, [illegible] Дунавъ [illegible])

[illegible]

СЛ. 7. ПУБЛИЧНА БИБЛИОТЕКА У ЛЕЊИНГРАДУ. ЗБИРКА П. УСПЕНСКОГ, F. XVIII. 34. БЕЛЕШКЕ П. УСПЕНСКОГ О ТЕОДУЛОВОМ РУКОПИСУ, СТР. 239б

240

СЛ. 8. ПУБЛИЧНА БИБЛИОТЕКА У ЛЕЊИНГРАДУ. ЗБИРКА П. УСПЕНСКОГ, F. XVIII. 34. БЕЛЕШКЕ П. УСПЕНСКОГ О ТЕОДУЛОВОМ РУКОПИСУ, СТР. 240А

ПЕСНИЧКА ТВОРЕНИЈА МОНАХА ЈЕФРЕМА

ДИМИТРИЈЕ БОГДАНОВИЋ

Монашки рукописи нарочитог типа, такозвани „каноници", настали из практичних потреба током XIV века као својеврсна приручна библиотека у једној књизи, нису довољно коришћени у досадашњим књижевноисторијским истраживањима, мада се у њима могу наћи ретки и значајни и до сад непознати текстови. Уверили смо се у то и на примеру хиландарског рукописа бр. 342 из седме и осме деценије XIV века: у мноштву акатиста, канона и других црквених песама, мање или више познатих, нашао се и онај канон извесног песника Јефрема што га је према рукопису Грујићеве збирке у Београду З-I-3 с почетка XV века објавио Владимир Мошин 1962. у саставу „Молепствија за деспота Стефана".[1] Поред овог, још приликом првог прегледа хиландарске збирке ћирилских рукописа, 1970, нашао сам у истоме том рукопису бр. 342 и других шест непознатих химнографских састава монаха Јефрема: два канона и четири комплекса стихира нарочитог жанра, у којима је сачуван и словенски акростих њиховог творца.

Тако се са овим хиландарским рукописом песничко наслеђе монаха Јефрема вишеструко увећало. Од једног јединог канона оно је нарасло у читаву збирку песама, занимљивих и разноврсних у своме књижевном роду. Стога и размишљања о томе средњовековном писцу могу сада да буду обновљена са више

1 В. Мошин, *Молебствије о деспоту Стефану Лазаревићу*, Прилози КЈИФ 28 (1962) 219—234. Текст овог канона, у транскрипцији оригинала и у преводу на савремени српскохрватски језик, објавио сам у књизи *Срба̀љак*, II, Београд 1972 (изд. СКЗ), 281—303. Упор. Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, О Србљаку, Београд 1972 (изд. СКЗ), 313—315.

изгледа да се открије његова права књижевна личност него што се то могло извести из досадашњих, далеко оскуднијих знања о њему.

ОПИС РУКОПИСА

Хиландарски каноник бр. 342 има укупно 175 листова величине 208 × 125 мм. Папир на коме је писан потиче вероватно из седме или осме деценије XIV века, судећи по воденом знаку круга с мотком у две варијанте: једној, сличној V. Mošin—S. Traljić, *Vodeni znakovi XIII i XIV vijeka*. I, Zagreb 1957, No. 1818 из 1360/80, и другој, врло сличној Ch. Briquet, *Les filigranes*. I, Leipzig 1923, № 3169 из 1369. године. Прилично размакнуте нити вержера упућују такође на ове године. Ако се за оријентацију узме година врло сличне варијанте, 1369, са највећом толеранцијом грешке од пет година рукопис се може датирати између 1364. и 1374. године.

У прилог оваквог датирања рукописа Хил. 342 иде и један посредни податак који не бисмо смели да превидимо: то је присуство Канона молебног Господу Исусу Христу и пресветој његовој Матери пѣваемь въ бездъждїе творенїе патрїарха кирь Фїлоѳеа (л. 71'). Филотеј Кокинос, рођен око 1300, најпре синајски монах, а потом светогорски монах Велике Лавре, од 1347. је митрополит ираклијски, а од 1353. патријарх цариградски у два маха: 1353—1354. и 1364—1376. Умро је 1379. године.[2] Канон за случај суше, познат и у рукописним требницима, псалтирима, каноницима и сличним књигама често преписиван, могао је бити написан и пре његова доласка на престо цариградских патријараха, док се налазио у Светој Гори, али је патријарашка интитулација у заглављу овог преписа од пресудног хронолошког значаја: препис, а самим тим и рукопис у коме се Филотеј назива патријархом није могао настати пре 1353. То је, дакле, terminus post quem и словенског превода у оваквом препису, и самог рукописа Хил. 342. С друге стране, можда је могућно одредити и крајњу временску границу, terminus ante quem нашег рукописа — ако у спомену „*кир* Филотеја“ (дакле, без потпуне, свечане, посмртне и менолошке интитулације, у коју не улази „кир“) видимо посредни доказ да је патријарх Филотеј жив у тренутку писања овог рукописа. У том случају, рукопис је морао настати пре 1379 (године смрти Филотејеве), па чак и пре 1376 (када Филотеј по други пут и коначно напушта патријарашки престо). Оваквим се хронолошким оквиром (1353—1376, или уже ако је у питању раздобље другога вршења патријарашке функције, 1364—1376) поткрепљује филигранолошко датирање (1364/74), које се у сваком случају налази унутар оног раздобља у коме је Филотеј био на престолу цариградских патријараха.

Полууставно писмо и ортографија овог рукописа не противрече оваквом датирању Хил. 342. Доста брзописних елемената који већ битно мењају морфологију устава, пре свега троного т, слободнији замах у дуктусу надредних слова без титле (х, д, т, *м*) или и сама, извијена и често дугачка титла, карак-

2 H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, München 1959, 723—724.

теристични су за другу половину и последње деценије XIV века.[3] Међутим, оно што нас спречава да рукопис датирамо последњим деценијама XIV века, како би иначе могло да буде ако се гледа искључиво на морфологију писма, нису само водени знаци или разлози везани за помен патријарха кир Филотеја него и извесне појаве палеографско-ортографског карактера: акценти су ретки, надредни знаци се употребљавају веома шкрто или их уопште нема; то ни у ком случају неће бити развијена јевтимијевска или предресавска ортографија последње четвртине XIV века већ нешто што овима претходи, поготову када је реч о рукописима бугарске или македонске провенијенције, какав је, по свему судећи, и наш Канониk. Са становишта правописног система и графије, према томе, Хил. 342 може се датирати седмом или осмом деценијом XIV века, а то у потпуности одговара и закључцима изведеним из претходне, поготову филиграноло шке анализе.

У рукопису нема података о писару нити о месту постанка. Писан је у целини једном руком и истим правописом, и то таквом јусовском редакцијом која показује особине охридских споменика па се може сматрати македонском редакцијом у уобичајеном смислу речи.[4] У основи нормирана замена јусова у Хил. 342 има карактеристична својства и одступања. Треба истаћи, пре свега, охридску замену малога јуса великим после сугласника ч: прочѫѧ 102<прочѧѧ. Такву замену после вокала, такође охридску, забележили смо у овом рукопису на више места (иныѫ, грѣхѡвныѫ 101’, волныѫ 103, твоѫ gen.sg.f. 103, принѫждаѫ 107 итд.), али је чешће задржавање малога јуса у таквој позицији — после вокала, па чак, када се велики јус нађе после вокала, и замена великог јуса малим: моеѧ, крѣпкѫѧ acc.sg.f., моѧ acc.sg.f. 102’, въздыхаѧ 1.sg.praes., многѫѧ acc.sg.f. 103, вѣдоѹѧща<вѣдоѹѫща 107; на почетку речи уместо великог јуса јавиће се мали јус, као у примерима ѧдоль 102, ѧтробѫ 103, ѧже ум. ѫже 104 итд. Ова обрнута замена својствена је неким текстовима македонског порекла. Има и других „западних“, македонских обележја: вокализација полугласника у јаком положају, и то ъ>о (крѣпокь 106’ и, чешће, ь>е (ѡвецъ gen.pl. 101’, съшествїе, сънишель 103, темное 105’, весъ 106, па чак и благодарестъвнѣ 107); полугласник у слабом положају испада, али недоследно (зѫбныи 102, сѫдныи 103, али начьнѫ 102). Нарочито је важна и јасна тенденција ка правопису са једним полугласником, у овом случају тврдим (ъ), мада има случајева етимолошког или чак неправилног писања танког одн. меког полугласника (благость 101’, пропасть 102, ѡгнь 102, али възревновахь, съдѣахь 106’). Запазили смо и појаву фиктивног полугласника: зьмїева 100. Старословенској одн. глагољској традицији одговара писање ѣ у вредности *ја* одн. *’а*: ѡгнѣ gen.sg. 103, въсѣко 103’, въсѣкь 105, па чак и неправилно чѣсѣ loc.sg.<часѣ (ч’асѣ) 106.[5]

3 Упор. В. Мошин, *Палеографски албум на јужнословенското кирилско йисмо*, Скопје 1966, 105 (репр. 103), 108 (репр. 106), 109 (репр. 107), 110 (репр. 108) и 111 (репр. 109).

4 Језичке и правописне особине македонске редакције пратимо у Хил. 342 имајући у виду нарочито следеће радове: Б. Цоневъ, *Класификация на българскитѣ книжовни паметници отъ наистаро врѣме до края на XVI вѣкъ*, Годишникъ на Софийския университетъ за 1904—5 годъ, София 1905; В. Щепкин, *Русская палеография*, Москва 1967, нарочито стр. 120—129; В. Мошин, *Македонско евангелие на йой Јована*, Скопје 1954, 22—24 и 34—44; Б. Конески, *Историја македонског језика*, Београд 1966, нарочито стр. 30—45.

5 Упор. правопис Београдског македонског октоиха из средине XIII века: Љ.

Посебно занимљиве промене догодиле су се у исписивању акростиха. У стихирама Богородици прејотованим ꙗ замењено је ѣ и тамо где оно нема вредност *ја* одн. *'а*: всепꙗтаꙗ<всепѣтаа, дꙗвѡ<дѣвѡ, лютꙗ<лютѣ, вꙗдоуѫщагѡ<вѣдоужщаго, недѡоумꙗѫща<недооумѣжща. У стихирама Христу: прꙗгрꙗшивша<прѣгрѣшивша, као и један случај обрнуте замене јусова — велики је замењен малим после вокала у случају каѫщасѧ<кажщасѧ.[6]

Рукопис није украшен. Правилно се смењује мрка боја мастила у основном тексту са црвеном у заглављима и ситним иницијалним словима.

Садржај рукописа одређен је његовом наменом: ту је већи број чинова, канона, стихира и молитава за употребу монаха у ћелији. И то је, дакле, као и Хил. 356, који смо недавно приказали[7], келиотска књига. Почиње Акатистом Богородици у саставу „службе“ одн. канона, са заглављем на л. 2 Канѡн⟨ь⟩ бл⟨а⟩годарествьвень прѣс⟨вѧ⟩тѣи Б⟨огороди⟩ци емоуже краегранесїе сице. радости прїѧтилище, тебѣ подобает⟨ь⟩ радоватисѧ единои. Іѡсифѡво. глась д҃. — После овога налази се на л. 15' Параклис Богородици; л. 23 Чин на разлученије душе; л. 40 Канон умиљенија Господу Исусу Христу, гласа петог, од Григорија Синаита; л. 44 Канон часном крсту, гласа четвртог, од истог песника; л. 48' Канон светим оцима, гласа шестог, од истог песника; л. 53' Канон своме анђелу хранитељу, гласа осмог; л. 59 Канон молебни Господу Исусу Христу, гласа осмог, са акростихом Єфрем у деветој песми; л. 63 Канон молебни Богородици, гласа осмог, са истим акростихом у деветој песми; л. 67 Канон молебни за цара, гласа четвртог, са заглављем Канонъ молебень о ц⟨а⟩ри емоуже краегранесїе се. О ц⟨а⟩ри моленїе ц⟨а⟩рю Х⟨ри⟩с⟨т⟩оу приносит Єфремь; л. 71' Канон молебни Христу и Богородици въ бездъждїе, гласа четвртог, од кир Филотеја патријарха (цариградског); л. 74' Канон молебни Богородици, гласа шестог (Inc. Како въсплачѧсѧ житїа моего скврънннаго); л. 77' Канон о помену мртвих, гласа осмог; л. 81' Канон на исход душе, гласа шестог, од Андреје Критског; л. 85 Стихире молебне Богородици, са Јефремовим акростихом Моленїе прїими въсепѣтаа д⟨ѣ⟩во Б⟨о⟩гом⟨а⟩ти Марїе, окааннаго и многострастнаго Єфрема лютѣ вѣдѫщаго и недоумѣѫща; л. 100' истога Јефрема иныѫ ст⟨и⟩х⟨и⟩ры кромѣ краегранесїа, само гласа шестог; л. 101' Стихире молебне Христу, са Јефремовим акростихом Прими мѧ сп⟨а⟩се много ти прѣгрѣшивша и кажщасѧ Єфрема; л. 108 истога Јефрема друге стихире крстобогородичне пѣваеми на къждо гл⟨а⟩с⟨ь⟩, али без акростиха.

Потом су, од л. 111', апостоли и јеванђеља са блаженима прѣзь недѣлю; л. 122 молитве светог причешћа; л. 135 статије за вечерње Великог петка; л. 157' служба пасхалног бденија.

Штављанин—Ђорђевић, *Београдски македонски октоих (из средине XIII в.)*, Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, II, Скопје 1970, 426—427.

6 Појаву механичког замењивања ѣ са ꙗ налази Александар Белић у Григоровичевом паримејнику, бугарско-македонском споменику из XII века: А. Белић, *Учешће св. Саве и његове школе у стварању нове редакције српских ћирилских споменика*, Светосавски зборник, I, Пос. изд. СКА 114, Београд 1936, 248. Иста појава запажена је и у српском Братковом минеју из XIII века (према љубазном саопштењу Љубице Ђорђевић, археографа Народне библиотеке Србије).

7 Д. Богдановић, *Покајни канон Лествице у старом српском преводу*, Зборник Фило-

Одломак из другог рукописа (јеванђеља) јесте л. 168, а у додатку рукописа је одломак из штампаног Псалтира с последовањем Божидара Вуковића (Венеција, 1520).

Никаквих записа нема, осим помена некога Николе и Костадина, на verso страни последњег листа.

КАНОН МОЛЕБНИ ЗА ЦАРА

Међу канонима обележеним у Хил. 342 именом и акростихом Јефрема налази се и посебан канон којим се моли за цара, познат откако га је Владимир Мошин нашао у поменутом рукопису Грујићеве збирке и објавио 1962. Мошин сматра да је канон састављен између 1402. и 1405. за деспота Стефана. Јефрем из акростиха, по његовом мишљењу, не може бити патријарх Јефрем (умро 1400), него се мора помишљати „на неког другог црквеног писца Јефрема, коме је патријарх Сава поверио израду текста молебствија за деспота Стефана".[8] Ђорђе Сп. Радојичић тврди, међутим, да је канон настао 1409 (када је деспот Стефан „био у великој опасности"), и да је његов творац „београдски песник" Јефрем, писар Зборника манастира Дечана бр. 94 из XIV века.[9]

Проблем писца овог канона ми ћемо размотрити касније, пошто се најпре упознамо са целокупним његовим делом у Хил. 342. Пре тога, уосталом, ваља решити питање да ли је текст Јефремовог канона у Хил. 342 истоветан са оним у Грујићевој збирци или постоје какве разлике.

Већ први поглед на заглавље овог канона у хиландарској верзији открива једну крупну разлику: док се у Грујићевом препису канон односи на цара „или деспота" (или ѡ деспоти), дотле Хиландарски препис говори само о цару (ѡ цари). Подробнијим прегледом текста установиће се да је то главна и доследна разлика: где год се у Грујићевом препису помиње „деспот" одн. „деспот Стефан", у Хиландарском стоји само „цар", и то без имена. Тако у песми I, тропар 2 (I 2), тамо где у Грујићевом препису (*G*) стоји деспотоү Стефаноү, у Хиландарском (*Ch*) пише само цараю; I 3 деспоть нашь Стефань *G* царь нашь *Ch*; I 4 деспотоү Стефаноү *G* цараю *Ch*; III 1 деспотоү Стефаноү *G* цараю *Ch*; III 3 Стефана деспота *G* царѣ *Ch*; III 4 деспотоү Стефанꙋ *G* цареви *Ch* и тако даље, кроз цео канон доследно.

Понегде је варијанта Грујићева преписа приликом замене објекта сасвим проширила верзију Хиландарског: VIII 1 Стефана деспота нашего *G* царѣ *Ch*. Занимљиве су и друге варијанте. На неким местима у хиландарској верзији моли се за градъ упоредо са царем или самостално, а Грујићев препис то најчешће изоставља: IV 1 царѣ и градъ *Ch* деспота Стефана *G*; IV 5 и градоү *Ch*,

зофског факултета XII-1, Споменица Георгија Острогорског, Београд 1974, 254—255.

8 В. Мошин, *Молебствије*, 234.

9 Ђ. Радојичић, *Творци и дела старе српске књижевности*, Титоград 1963, 215—220 (чланак под насловом *Београдски песник Јефрем с почетка XV века*). Исти чланак објављен је и на немачком: Đ. Radojičić, *Jefrem, ein Belgrader Dichter vom Anfang des 15. Jhs*, Die Welt der Slaven 3 (1963) 247—251.

omittit *G*; IX 5 градоу же *Ch*, omittit *G*. Ипак, *G* на једном једином месту задржаће и градъ (VI 1). Убацујући „деспота" одн. „деспота Стефана" тамо где је био „цар", редактор се налазио и пред извесним проблемима силабичке версификације, па у IV 4 царю на съпостати *Ch* замењује са деспотоу Стефаноу *G* испуштајући на съпостати, јер би у супротном, са задржавањем ових речи, био знатно увећан број слогова и поремећена структурална равнотежа стиха.

Навешћу и преостале варијанте, које, додуше, не мењају смисао текста, али их треба узети у обзир приликом реконструкције протографа: III 1 тъ post на те add. *Ch*; седилна: избавлни *G* иземлми *Ch*; IV 3 оудоленіе *G* оуделѣніе; *Ch* (са истоветном варијантом у IX 5); VI 2 и свѣтлѣ *G* ис тлѧ *Ch*; кондак: на врагы omittit *G*; икос: избавити нась и спасти присно чтоущих' те *G* док Хиландарски препис има само изѧти насъ; VII 1 и вое его *G* и воѧ *Ch*, сьблюди *G* събл่юсти *Ch*; VIII 2 вьзовемь *G* мы въси зовемь *Ch*, даровати *G* подати *Ch*; IX 2 ненавѣтна *G* ненавѣтны *Ch*; IX 5 на post вьнми add. *Ch*; стихире: 2 напрези и *G* наламци *Ch*, царствоуе и *G* царствоуи *Ch*, lacuna *G* и о тебѣ хвалимсѧ *Ch*; 3 десницоу его *G* десницѫ ихъ *Ch*, крѣпость вражїю низложи *G* крѣпость ихъ низложи *Ch*.

Осим ових ситних варијаната, Грујићев препис испушта цела два тропара: четврти тропар пете песме, и трећи тропар девете песме. Тиме је у Грујићевом препису нарушен акростих: изгубљено је х у речи Христоу, и р у потпису акростиха Єфрем.[10] Ради неопходне допуне Мошиновог издања саопштавам овде оба тропара у целости:

V 4 Х⟨рист⟩е ц⟨а⟩рю молить тѧ. вѣнцоносецъ рабъ твои. и припадает к тебѣ. избавити его ѿт нѫждѫ н⟨ы⟩нѣ. тѣмь посли томоу помощь своѫ. и людемь твоимъ въсѣмъ || ꙗко скоръ въ милости. (лл. 68'—69).

IX 3 Радости вина. бѫди ц⟨а⟩рю нашемоу съдѣтелю Б⟨ож⟩е. и съхрани его. невредна цѣла и радостна. молбами въсѣх твоих с⟨вѧ⟩тыхъ. ꙗко промыслитель. градоу и людемь твоим. и вѣнценосцоу ц⟨а⟩рю ц⟨а⟩рь истинныи. (л. 71).

Ако на свим местима где је у Грујићевом препису „деспот Стефан" одн. „деспот" васпоставимо реч „цар", како је у Хиландарском препису, и додамо томе ова два тропара, где нарочито долазе до изражаја идеје царства, биће јасно да је читав систем фигура у овом канону грађен на односу „цар небески — цар земаљски", на формули „цару — за цара". Цар небески, Христос, увенчао је нашег цара царством земаљским, он ће се за њега и бринути, он ће га штитити и бити његов спас. Грујићева верзија, међутим, замењујући цара деспотом, удаљава се од изворне фигуре и ствара стилски несклад, нарушава стилско јединство текста. Редактор канона избегава „царску" фигуру изворног текста

10 Испуштање ових слова из акростиха, а према томе и одговарајућих тропара, приметио је делимично само Ђ. Радојичић: *Творци и дела*, 216, али из тога ни он није извукао закључак да је Грујићев препис дефектан и да се ваља надати појави потпуније верзије или протографа. Текст Хиландарског преписа поредио сам, иначе, непосредо по Грујићевом рукопису, а не само по издању В. Мошина.

до те мере, да чак и библијску реминисценцију у трећој стихири уз канон и правдѫ твоѭ пакы, сыноу царевоу (Пс 71,1) скраћује бришући сыноу царевоу!

Хиландарска верзија, стога, има важну предност, која доказује њену старину и њену текстолошку изворност. Она је стилски јединствена и доследна изворној фигури „цара". У својој структури, сем тога, она чува цео, неповређени акростих. Најзад, хиландарски рукопис је и дословно старији од Грујићевог преписа, у кодиколошком смислу, бар за тридесет до четрдесет година: док је Грујићев из првих деценија XV века, хиландарски препис је према воденим знацима сигурно из времена између 1364. и 1374, вероватно пре 1370.

Према томе, сигурно је да се канон у првобитној верзији није односио на деспота Стефана, да није ни састављен у његово име нити је везан за историјске околности његове владавине после Ангорске битке (1402), како се то претпостављало само са Грујићевим преписом у рукама. Он потиче из ранијег доба, свакако из периода српског царства — можда, па чак и вероватно из година када је српско царство постало угрожено „од варвара" (стихира 1), од „нечастивих и скврних варвара" (VII 1), од „Измаилћана" (VII 3), од „стрмљенија поганског" (I 4), од „нечастивих" (III 3), од „језик нашаствија и навета љутаго" (седилна). Све то упућује на епоху османлијске експанзије од преласка на европско тле (1354) и смрти цара Душана (1355) па до Маричке битке (1371). А то је време владавине цара Уроша, юнаго цара (1355—1371). Ако се ико нашао у таквој опасности од које му се тражи божанска заштита, онда је то Урош.

Занимљиво је да на два места хиландарски препис говори о цару, заправо, у множини: у икосу — виждь и цареи наших нѫждѫ; у првој стихири уз канон — царемь нашимь! Грујићев препис, као што се могло очекивати, и овде брише „цареве" и ставља „деспота". Али како да објаснимо множину изворног текста? Могло би се, можда, према времену када је хиландарски рукопис настао па и времену настанка самог канона, помислити на двојицу српских царева — Уроша, Душанова сина, и Симеона, Душанова полубрата у Тесалији (1356—1370). Тада, међутим, настаје скоро нерешив проблем како да се објасни присуство обојице супарника у истој молитви. Биће да иза овог плурала стоји нешто друго: можда алузија на византијског цара Јована V Палеолога (1341—1391), који је, поред Уроша, други и те како угрожени „наш (тј. хришћански, православни) цар" за кога се ваља молити? На то питање се не може одговорити. Или на бугарског цара Ивана Александра (1331—1371), са којим је Урош у добрим односима, подједнако у опасности од Агарена? Коначно, постоји и могућност да је у питању известан књижевни топос, а можда читав канон ипак има и своје грчке узоре у канонима молебним за василевса и његова савладара, који ми додуше нису познати, али чије постојање не могу ни да искључим. Уосталом, једна појединост као да нас подсећа на Цариград: на два—три места (V 4, VI 1, IX 3) стоји у канону, уз цара, градь и людиѥ а то одговара грчком ἡ πόλις = ἡ Κωνσταντινούπολις и ὁ λαός, дакле — престоница Царства и народ, Urbs et Populus.[11] Ова нас формула, чак и у случају простог подржавања, упућује на византијске узоре.

11 Није Београд као што мисли М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 391, поводећи се за хипотезом о „београдском" песнику.

Јефремов Канон молебни за цара настао је, по свему судећи, у време цара Уроша (1355—1371), али је то у основи „формуларни“ молебан. Каснији редактор, из године деспотовине Стефана Лазаревића (1402—1427), можда баш писар Грујићева рукописа, користи канон „за цара“ управо као типски или формуларни канон и уклапа га у општи параклис Богородици. Приписује га околностима деспотове владавине, и моли, сада измењеним текстом, за деспота у опасности. Хиландарски рукопис је, значи, ако не сам протограф (што не можемо искључити) а оно један од најстаријих и врло блиских преписа са протографа Јефремовог канона. Грујићев препис је без сумње познија прерада.

ОСТАЛИ КАНОНИ И СТИХИРЕ

Молебним каноном за цара завршава се, у ствари, тријас Јефремових канона са акростихом: прво место заузима Канон молебни Господу Исусу Христу (лл. 59—63), а друго Канон молебни пресветој Богородици (лл. 63—67), и један и други гласа осмог. На трећем месту, по завршетку Богородичиног канона, долази Канон молебни за цара (лл. 67—71). Сва три Јефремова канона, као што се могло видети у опису садржаја, уклопљена су у низ сличних текстова, познатих канона Христу, Богородици, крсту, анђелу, међу којима су означени и аутори, византијски химнографи Јосиф, Григорије Синаит, Филотеј Цариградски и Андреј Критски.

Канон Христу има заглавље **Канѡн⟨ъ⟩ м⟨о⟩левенъ къ Г⟨оспод⟩оу І⟨исоусо⟩у Х⟨рист⟩оу. гла⟨са⟩ и҃.** Својом структуром Канон се ни по чему не разликује од стандардних и типских канона из октоиха: има девет песама (без друге), а у свакој песми после ирмоса, назначеног само својим почетком јер се узима из ирмологије, три тропара и богородичан. Само се девета песма састоји од ирмоса, пет тропара и богородична. Управо се ту, у деветој песми, налази акростих: без ирмоса и првог тропара, акростих је састављен од првих слова другог, трећег, четвртог и петог тропара и богородична. То је песниково име — **ЄФРЄМ**. Нигде у канону, нити у његову заглављу, нити на маргинама листова, нема упозорења на овај акростих.

Канон Богородици је са заглављем **Кан⟨онъ⟩ м⟨о⟩л⟨е⟩вень къ прѣч⟨и⟩стѣи Б⟨огороди⟩ци. гласа и҃.** И он је сложен од девет песама (без друге), а свака песма од ирмоса и четири тропара. Пошто је читав канон посвећен Богородици, сви тропари имају карактер богородична, па четврти тропар није посебно обележен. После шесте песме налази се овде и кондак трећег гласа, вероватно оригиналан Јефремов: **Благодарно ти зовѫ въ оумилени срдца.** Акростих је и овде само у деветој песми, која има, осим ирмоса, пет тропара чија се прва слова слажу у песниково име **ЄФРЄМ**. У самом канону нема упозорења на акростих, али је такво упозорење дато руком писара на горњој маргини листа на коме почиње девета песма: **на ѳ҃ пѣс(ни) Єфремь** (л. 66).

Тематски и по мотивима, оба канона припадају жанру покајних молебних канона (*ὁ παρακλητικὸς κανών*). Њима се од Христа одн. од Богородице моли за спас од грехова, од унутрашњег зла испољеног у виду страсти, које прљају душу, доводе је у сукоб са Богом и убијају вечном смрћу. „Страст“, „страсни“,

„безакоње", „грех" и „суд", отуда и „сузе" и „плач" — речи су које се најчешће јављају у овим канонима. Цело је казивање у првом лицу једнине, као монолог. Песник је заокупљен својим сумрачним греховним стањем. Он се исповеда, описује и набраја своје пороке, и тражи спас у молитви којом преклиње за помоћ. То је мотив који повлачи за собом читав репертоар стилских фигура византијског покајничког песништва, какав се нарочито среће у молитвама и песмама Јефрема Сирина (IV век). Борба против страсти, дубоко осећање грешности у трајном и строгом самопосматрању, карактеристични су, осим тога, за исихастичку књижевност. Речник ових канона је речник монашке, подвижничке лектире што се састоји из псалтира и патерика, филокалија, хекатонтада („сатница" или центурија) и молитава.

Као на могући извор песничких тропа и читавих текстова Јефремових канона могло би се помишљати и на молебне каноне Богородици, тзв. „параклитике" Јована Дамаскина. То не значи да у Јефремовим канонима морамо тражити превод грчких текстова. У великом приручнику Енрике Фолијери[12] ја нисам успео да нађем грчке текстове са којих би тропари Јефремових канона били прост превод. Опонашање постоји, фонд симбола и стилских обрта је углавном познат, али то још не говори ништа против оригиналности Јефремових канона у средњовековном смислу речи.

Поређења са октоихом могућна су поготову у случају друге велике целине Јефремових творенија у Хил. 342, његових с т и х и р а. Оне су све заједно распоређене у другом делу Каноника, као посебна целина одмах после Канона на исход душе од Андрије Критског, и имају сопствена заглавља:

1) л. 85 Ст⟨и⟩х⟨и⟩ры молебны къ прѣч⟨и⟩стѣи Б⟨огороди⟩ци. иміже краинѫѧ главизны се. Моленїе прїими въсепѣтаа д⟨ѣ⟩во Б⟨о⟩гом⟨а⟩ти Марїе, окааннаго и многострастнаго Єфрема. лютѣ бѣдоуѫщаго и недооумѣѫща: пѣваемы вънегда хощеши.

2) л. 100' Тогожде. иныѫ ст⟨и⟩х⟨и⟩ры кромѣ краегранесїа. гл⟨ас⟩а ѕ҃. подо⟨бьнѡ⟩ Трїд⟨ь⟩невно.

3) л. 101' Тогожде иныѫ ст⟨и⟩х⟨и⟩ры молебны къ Г⟨оспод⟩оу нашемоу І⟨исоусо⟩у Х⟨рист⟩оу. иміже краегранесїе, се. Приими мѧ сп⟨а⟩се мнѡго ти прѣгрѣшивша и каѫща сѧ, Єфрема.

4) л. 108 Тогожде ины ст⟨и⟩х⟨и⟩ры. кр⟨ь⟩стоб⟨о⟩городични пѣваеми на кьждо гл⟨а⟩с⟨ь⟩. (Ове стихире немају акростиха).

Скренуо бих пажњу и овде, пре свега, на акростих, који је у случају прве одн. треће целине стихира довољно велики да искључи било какву помисао на превођење са грчког. Обадва акростиха, где поготову први сачињава читаву реченичку периоду, најбољи су доказ словенског порекла ових стихира. Византијски акростих није могао бити преведен на словенски а да се одржи

12 H. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, I—V, Studi e testi, 211—215 bis, Città del Vaticano 1960—1966.

текстолошки интегритет оригинала у појединим песмама и читавој композицији целине. По своме обиму, уз то (93 стихире одн. почетних слова) овај први акростих се у нашој средњовековној књижевности равна само са акростихом Константина Философа у Житију деспота Стефана, који се састоји такође од 93 слова.[13] Осим тога, док је акростих у канонима сразмерно честа појава, у јужнословенској химнографији није забележен акростих стихира.[14]

Привлачи пажњу и структура одн. композиција ових стихира. Свака је група, сваки поменути комплекс Јефремових стихира целина за себе, прављена по одређеним књижевним законима. Изузетак су једино стихире на лл. 100'—101': то је само 8 стихира у два низа по четири, само на један глас (глас шести). Ту је други низ означен изричито као дрѹгыи. Акростиха нема. Овако издвојене, рекао бих, стихире гласа шестог стоје усамљено према другим целинама, можда као текстови избора поред оних стихира шестог гласа које су исто тако упућене Богородици као и ове (лл. 95'—97). Према томе, остају ипак само три потпуне целине осмогласних стихира, тако да се може говорити не само о тријасу канона него и о тријасу стихира као некаквом композиционом обележју Јефремових творенија у Хил. 342.

Свака целина Јефремових стихира има сложену и мање-више правилну структуру. Стихире су распоређене по гласовима из октоиха, али без седмог гласа. У саставу сваког гласа стихире су груписане у по два или три низа. Сваки низ обележен је као „подобан" (подобьнь, προσόμοιον): изричито и с првим речима песме-обрасца, нпр. гласъ ѕ҃ подобнѡ. Тридневно (Стихире крстобогородичне, л. 110'); само као дроугыи, што одговара грчком химнографском термину ἄλλος или ἕτερος (Стихире Богородици, глас трећи, ст. 5, л. 89); и једним и другим термином и с првим речима обрасца, нпр. дрѹгыи гласъ є҃. подобно Радоуи сѧ постникомь (Стихире Богородици, л. 93'). Сваки низ унутар једног гласа, без обзира како обележен, састоји се из одређеног броја стихира; низови имају по 4 или по 3 стихире, или такве комбинације чији је именитељ по правилу опет 4 или 3 (8, 6, 9, 12, 24). Пошто се тај број (условно назван „именитељем") провлачи кроз све гласове једне целине стихира, могло би се рећи да свака целина има свој карактеристични именитељ. Тако је у Стихирама молебним Богородици видљива својеврсна „четворна" структура:

Глас 1:	4+4+4	12
Глас 2:	4+4	8
Глас 3:	4+4	8
Глас 4:	4+4+8+4+4	24
Глас 5:	4+4	8
Глас 6:	4+5	9
Глас 7:	нема	—
Глас 8:	4+4+4+4+3+5	24
		93

13 Ђ. Sp. Radojičić, *Das Akrostichon in der altserbischen Literatur*, Südost-Forschungen 17 (München 1958) 1, 144—152 = *Творци и дела*, 95—101 (под насловом *Акростих у старој српској књижевности*).

14 Видети Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 123—124 s.v. „крајегранесије".

„Тројну" структуру имаће Стихире молебне Христу, и овде без седмог гласа и са мањим одступањима (у гласу петом):

Глас 1: 3+3	6
Глас 2: 6 неподељено	6
Глас 3: 3+3	6
Глас 4: 3+3+4	10
Глас 5: 4 неподељено	4
Глас 6: 3+3	6
Глас 7: нема	—
Глас 8: 3+3	6
	44

Неку врсту комбинације тројног и четворног имениτеља представља структура Стихира крстобогородичних, које су без акростиха и код којих у другом, трећем и петом гласу нема рашчлањавања гласова на посебне низове:

Глас 1: 2+1	3
Глас 2: 3 неподељено	3
Глас 3: 3 неподељено	3
Глас 4: 3+2	5
Глас 5: 3 неподељено	3
Глас 6: 2+2	4
Глас 7: нема	—
Глас 8: 3+1	4
	25

Очигледна је, дакле, и поред свих одступања, извесна правилност у структури и композицији Јефремових стихира. За сада још нисам нашао непосреднији узор ове правилности. Неких аналогија има са стихирама октоиха, вечерњим (на Господи вазвах, на Стиховње) и јутарњим (на Хвалите). Све се те стихире групишу обично по 3 или 4: васкрсне стихире (ἀναστάσιμα), по седам за сваки глас, групишу се по 3 на вечерњи (Господи вазвах) и 4 на јутрењи (на Хвалите); стихире „васточне" (заправо Анатолијеве, Ἀνατολικά) по 4 на вечерњи (Господи вазвах одмах после васкрсних) и 4 на јутрењи (Хвалите, одмах после васкрсних). Стихире алфавитне, њих 24 за цео октоих, деле се по 3 за сваки глас на вечерњи (Стиховње). Свакој групи алфавитних стихира претходи по правилу једна васкрсна стихира (Стиховње). На тај начин, постоји оваква схема стихира из октоиха у оквиру сваког гласа:

Господи вазвах	3+4
Стиховње	1+3
Хвалите	4+4

Свим овим стихирама додају се и минејске стихире према типику, из службе за одређенога светог или празник.[15] Могућно је, значи, тражити извесне

15 Видети St. V. Lazarević, Στιχηράριον. *An Early Byzantine Hymn Collection with Music*, Byzantinoslavica 29 (Prague 1968) 294—298.

посредне узоре у стихирарима, где су преписиване само стихире октоиха, по гласовима. Групе по 4 и по 3 тамо се налазе, а има, видели смо, и алфавитних стихира. Овима одговарају Јефремове стихире Богородици гласа четвртог и гласа осмог, али само по броју, а не и по свом карактеристичном обележју, алфавитном акростиху.

У све три целине осмогласних стихира запазили смо, такође, одсуство седмог гласа, тако да свака целина има у ствари само по седам, а не по осам гласова. То значи да у композицији Јефремових стихира лежи одређени седмични циклус или круг. Стихире су седмичне, а пошто су грађене по правилној смени гласова из октоиха, оне потпуно одговарају и композиционој схеми тзв. седмичног октоиха. Октоих ове врсте најчешће се среће у саставу псалтира с последовањем. То је, у ствари, такав извод из пуног октоиха у коме се читав круг или „стлп“ осмогласника испева за седам дана. Гласови се смењују сваки дан, и при том (пошто је у недељи седам, а не осам дана) испушта један глас, по правилу седми — као и у Јефремовим стихирама.[16]

Из поређења са седмичним октоихом могло би се закључити да су се и Јефремове стихире певале у циклусу, током једне седмице, или им је то био само композициони а не и функционално-литургијски образац. Да ли су се оне укључивале у дневна богослужења, да ли су певане на Господи возвах, на Стиховње, на Хвалите, или су, пак, певане засебно, мимо дневног богослужења, у оквиру келиотскога молитвеног правила, то је сад немогућно решити. За прве стихире, Богородици, у заглављу је наглашено да се „певају кад хоћеш“. То свакако говори у прилог извесне литургијске слободе одн. за „приватну“ употребу Јефремових стихира. Није искључено да се у пракси могао одједном, истог дана, по нахођењу самог монаха, испевати и читав Јефремов „стлп“.

На композициони паралелизам Јефремових канона и стихира већ сам указао говорећи о тријасу канона и тријасу стихира. Указао бих још само на известан тематски и стилски паралелизам између Јефремових стихира и његових канона. И стихире и канони имају обележје „молебна“, истакнуто и у заглављу сва три канона и оба главна комплекса стихира. И у једном и у другом случају једна целина је посвећена Богородици, а једна Христу. Покајни мотиви налазе се и у основи молебних стихира Јефремових као и у основи његових канона молебних. Као год што ти канони припадају жанру покајних канона, тако су и ове стихире покајне и молебне (παρακλητικά). Прожете су исихастичким мотивима. Ево једног нарочито карактеристичног за „умну делатност“ монаха безмолвника:

> Агарѣнъ мысльныих. плѣненїа свобѡди. пѹстаго ѹма моего. и възвратї и въ клѣть. д<оу>шевнѫѫ Б<о>гом<а>ти. и ѡградї и м<о>лбами своими. да въ

16 Видети V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*. I dio: Opis rukopisa, Zagreb 1955, 209 (br. 143); В. Мошин, *Ћирилски рукописи Повијесног музеја Хрватске и Копитареве збирке*, I, Београд 1971 (изд. Народне библиотеке Србије), 29—30, 43 и д.

тврьдынїи д<оу>шѧ тебѣ зовет. похвало вѣрныих и агг<е>лωм радости. радоүисѧ. ты бω единa радость мирꙋ родила еси.

(Стихире Богородици, гл. 8, ст. 24, л. 100')

Ту је ум пуст, без врлина и божаствених мисли (упор. Мт. 12, 43—45), и зато заробљен, у ропству „мислених" непријатеља, демона. Немоћан да се ослободи сам, он тражи помоћ од Богородице, да га ослободи из ропства ђаволу и врати у „клет" и у „тврђаву душе" — да га поново усредсреди на мисао о Богу, у сталној молитви и похвали.

ЛИЧНОСТ ПЕСНИКА ЈЕФРЕМА

Знатно већи обим књижевних текстова у хиландарском Канонику бр. 342 са ознаком Јефрема као аутора у „крајегранесију" или заглављу, враћа нас са доста разлога питању личности овога средњовековног песника. Покренуте поводом Канона молебног за цара у наведеној расправи В. Мошина (1962) и чланку Ђ. Сп. Радојичића (1963), претпоставке о томе ко би могао да буде овај Јефрем удаљавале су се од патријарха Јефрема ка хипотетичној личности некога непознатог „београдског" песника под тим именом углавном због хронолошких тешкоћа. Ако је патријарх Јефрем умро 1400. године, као што с правом тврде обојица поменутих истраживача[17], писац једног канона у коме се изричито моли за деспота Стефана није могао да буде патријарх Јефрем, јер Стефан прима ову титулу тек две године после Јефремове смрти, 1402. Мошин истиче да је „врло мало вероватности да би наша служба с каноном од Јефрема могла настати још у доба пре 1402, и да би титула деспота била стављена у каснијем рукопису на место раније скромне титуле кнеза, која је евентуално стајала првобитно у Јефремовом канону".[18] Показало се, међутим, да је Стефаново име интерполирано, и да канон уопште и није прављен за њега. Истовремено, присуство истога тога Јефремовог канона, али не за деспота него за цара, у рукопису из времена 1364/74, не само што чини непотребном хипотезу о непознатом београдском песнику или црквеном писцу Јефрему него нас враћа природној претпоставци да је то ипак патријарх Јефрем. Томе сада потпуно одговарају и хронолошки подаци из Марковог житија у његовом најстаријем препису, из 1525. године.[19] Биће зато потребно да се поново размотре хронолошка и нека друга питања Јефремове биографије, без обзира на то што се о томе писало сразмерно доста.[20]

17 Ђ. Радојичић, *Епископ Марко, средњевековни српски писац*, Југословенски историски часопис 5 (1939) 1—2, 204. Поново у наведеном чланку о београдском песнику Јефрему: *Творци и дела*, 217; В. Мошин, *Молебствије*, 234.

18 В. Мошин, *Молебствије*, 234.

19 Рукопис Народне библиотеке Србије Рс 18, лл. 178'—183. Текст објавио најпре Д. Вуксан, *Епископ Марко, непознати биограф XIV вијека*, Ловћенски одјек 1 (Цетиње 1925) 2—3, 81—96, али у некритичкој транскрипцији са лошим и погрешним читањем. Добро издање са факсимилима читавог текста Ђ. Трифуновић, *„Житије светог патријарха Јефрема" од епископа Марка*, Анали Филолошког факултета 7 (Београд 1967) 67—74 + сл. 1—10.

20 Први о томе пише S. Novaković, *Život srpskoga patrijarha Jefrema*, Starine JAZU 16 (1884) 35—40, а потом Д. Вуксан (1925), Ђ. Радојичић (1939), В. Мошин (1962), Ђ. Трифуновић (1967) у наведеним расправама.

Умро 1400. са осамдесет осам година живота, Јефрем се, значи, родио 1311. или 1312. године.[21] Нема више разлога за двоумљење око године смрти: у рукопису стоји ҂ѕ ц҃ и҃ (6908), а то је, према кругу сунца (к҃) и месеца (ā ı) и према датуму (ē ı јун), равно години 1400. од РХр. Исто тако, јасно је да је Јефрем умро са 88 (навршених) година живота: вьсѣх' же лѣть єго єже вь жити семь. п҃и҃. Замонашио се са пуне двадесет три године (прѣжде їночьскаго ѡбраза к҃г҃. лѣть), 1334. или 1335. Податак да је вь їночьсцѣмь ѡбразѣ провео ѯ҃ѕ, тј. 66 година (а не 67 како је погрешно читао Вуксан, а за њим Радојичић), такође се сада слаже са осталим хронолошким подацима: ако је замонашен 1334, до смрти 1400. има заиста 66 година. У монаштво се мора рачунати и архијерејство, утолико пре што се Јефрем и као архијереј повлачио и враћао монашком подвигу и анахоретском „безмлвију", а и зато што је у православној цркви архијереј, заправо, монах. Отуда ни податак вь архїереиствѣ же к҃д҃ (24) не противречи другим подацима и не испада из оквира Маркове хронологије Јефремова житија: то значи да је хиротонисан 1375, а ово се слаже са датумом његова избора за патријарха, познатим из Даниловог зборника — 3. октобар 1375. године.[22]

Остали подаци Марковог Житија патријарха Јефрема могу да буду и посебно значајни за питање атрибуције Јефремових канона и стихира у Хил. 342. Родом „из области царства бугарског", и то ѿть страни тьрьскыє (вероватно — трновске)[23], Јефрем је из свештеничке породице, на основу чега се мора закључити да је још у раној младости, пре двадесет треће године живота, стекао одређена знања у црквеној писмености. Пошто је у Бугарској, од неког старца Василија, у манастиру коме није забележено име, примио монашки чин, око 1335. одлази у Свету Гору, где борави најпре у манастиру Хиландару. До сада није довољно уочен овај Јефремов боравак у Хиландару, ни чињеница да је Јефрем Хиландарац, мада је то значајан моменат. Марко вели да Јефрем стиже у Хиландар не случајно него руковођен жељом да буде управо у Хиландару: желаємїє огради хилан'дарскоє дошьд. Подвигу Јефремовом у Хиландару он посвећује сразмерно доста простора: тоу соущимь братїамь сь всакымь благоговѣнїємь и смѣренїємь работаєть. крѣпкымь пощенїємь и подвигомь страсти оухоуждає.[24] Пошто је тако неко време провео у Хиландару, кренуо је у обилазак светогорских манастира, задржао се посебно у Зографу, да се коначно настани на „светом врху", то јест на Атосу, у некој од безбројних пећина и испосница којима су падине Атоса посуте. Израз којим је означено време (доволнѣ) упућује на то да је у исихастичкој аскези (безмльствоуе) провео на Атосу доста времена, свакако неколико година.

Свету Гору напушта Јефрем „због најезде Агарена", при чему се мисли ваљда на неки од појединачних упада османлијских одреда пре освајања Галипоља

21 Према Марковом Житију патријарха Јефрема, за владавине византијског цара Андроника (II Палеолога, 1282—1328), бугарског цара Михаила (Шишмана, 1323—1330) и српског краља Милутина (1282—1321). Значи, у сваком случају пре 1321. Податак о Михаилу се не слаже с другим подацима.

22 Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 386.

23 Мада у Новаковићевој посрбљеној и млађој верзији стоји на овом месту „тирские": Život, 36.

24 Житије Јефрема, ed. Ђ. Трифуновић, 70 (л. 179').

1354, јер ће се пре те године Јефрем већ наћи у Србији. Ако је то познато пустошење Урхanових синова по Тракији 1347. године[25], онда ће и бекство Јефремово из Свете Горе моћи да се датира око 1347. То значи, даље, да је у Светој Гори Јефрем провео десетак-петнаест година (1336—1347. или 1351). Са Атоса он одлази најпре у један манастир на неком „Ибровском острву“ код „Филипова града“ (ваљда Филипопоља—Пловдива, који Турци освајају тек 1363). Ту је игуман, али се потом доста брзо сели у Српску земљу, у Пећ. По Марку, мотиви су анахоретски и османлијска опасност више није у првом плану: рачител'ное же без'мльвїе не могы ѡставити. оукрыти се хотѣ, кь сьрбьскои земли бѣжить.[26]

У Пећи, у сьборнѣи же и велицеи цркви (Патријаршији), добија благослов од патријарха Јоаникија (устоличен 1346 — умро 3. септембра 1354), да се насели у Дечанима одн. у „Дечанској пустињи“. То ће бити позната испосница у Белајима, око 6 км од манастира узводно уз Дечанску Бистрицу. Према томе, Јефрем долази у Пећ за живота цара Душана и патријарха Јоаникија, најраније око 1347, а у сваком случају пре 3. септембра 1354. Са подвижницима Авраамом и Спиридоном и Спиридоновим послушником Јаковом (за кога Марко вели да је тридесет година био са Спиридоном у „пустињи“), проводи у Дечанској испосници више година (многѡ лѣть) у исихастичкој аскези (любимаго мльчанїа лобызаеть). Ту га затичу и смутна времена после смрти цара Душана (20. децембра 1355). Патријарх Сава (IV, 1354—1375) премешта га на безбедније место, у Ждрело, где сьтвараеть емꙋ патрїархь келїю у једној каменој пештери близу Средње Горе (Срѣднїе горы). То је по свој прилици нека од испосница у непосредној околини Пећке патријаршије на улазу у клисуру Пећке Бистрице.[27] Пошто и ту без'мльвьствꙋеть лѣта многа, а за патријарха је изабран и хиротонисан после Савине смрти 1375, може се претпоставити да је до пресељења из Дечана у Ждрело дошло неку годину после 1355, можда 1356. или 1357. Из тога, даље, произлази да први Јефремов боравак у Ждрелу ваља датирати раздобљем око 1356—1375. То време од скоро двадесет година испуњено је живим контактом старца Јефрема са патријархом Савом, који му често долази, и монасима из околних манастира и пустиња, и вси оученїемь его просвѣщахꙋ се.[28]

Јефрем је примљен у Србији не као какав непознати и неугледни пустињак већ као светогорски духовник, Хиландарац и старешина манастира на „Ибров-

25 К. Јиречек, *Историја Срба*, I, Београд 1952, 224—225.

26 Житије Јефрема, ed. Ђ. Трифуновић, 70 (л. 179').

27 К. Јиречек, *Историја Срба*, II, Београд 1952, 276, 393—394. Видети и покушај Д. Вуксана да ближе одреди место Јефремове испоснице у Ждрелу: *Епископ Марко*, 84—85. У Ждрелу (оу Пеки вь градѣ рекомѣмь Жрѣлѣ!) писан је Шишатовачки апостол 1324 (сада Патријаршијска библиотека у Београду бр. 322): Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 24, бр. 54. Ту је писано 1329. год. и Јеванђеље Николе Студеничанина: оу светыхъ апостолѣхь оу Пекы, оу Ждрѣлоу: *Записи и натписи*. I, 25—26, бр. 55. Биће да је „Ждрело“ назив за читаво „место“ или подручје на коме се налази Пећка патријаршија, тј. за улаз у Руговску клисуру. Упоредити и податке из Житија краља Милутина поводом упада Шишмана Видинског у Србију 1290. и његовог продора до Пећке патријаршије: Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, 117, за разлику од Ждрела браничевског, на стр. 115.

28 Житије Јефрема ed. Ђ. Трифуновић, 71 (л. 180').

ском острву“ код Филипопоља. За време свог боравка у Хиландару, негде после 1335, и потом на Атосу где је морало бити и Срба, Јефрем је сигурно стекао важна познанства и пријатељства која су га потом и могла упутити из Бугарске у Пећ. Никада миграција светогорских монаха није била случајна па неће бити случајна ни приликом Јефремовог доласка у Србију. Српска црква прима га свесрдно као познатог: лично патријарх Јоаникије благосиља његово насељење у Дечанској испосници. Овде ће му бити саподвижник Спиридон, човек са царског двора, који се одликовао светошћу и који се нетленим моштима, по Марку, прославио као свети. Говори о томе и нарочита брига патријарха Саве за Јефремову безбедност: сам патријарх му зида ћелију у Ждрелу, у близини Патријаршије, да би га боље заштитио и да би с њим био у сталном контакту. Коначно, сам избор Јефрема за патријарха Српске цркве не може бити случајан. Изабран је због своје изузетне духовности, као достојан житїемь, дѣанїемь и видѣнїемь.[29] Тиме је, поред осталог, подвучен исихастички карактер Јефремова подвижничког живота проведеног у делатности — посту и молитви (дѣıаниıе, πρᾶξις) и умној контемплацији (видѣниıе, θεωρία).

Данилов настављач описује Јефрема на исти начин, као чьстьнааго и избранааго и изрєдьнааго моужа, безмльвьника (τὸν ἡσυχαστήν) и богоразоумьныими сѣдинами просиıавьша, сѣда же и оумомь достолѣпьна и достохвальна.[30] Он истиче велики значај старца Јефрема као духовника српске црквене јерархије, јер приходештиихь кь семоу прѣподобьномоу многочьстьныихь и чрьноризьчьскыихь ликь, паче же и свештеныимь митрополитомь и ıепископомь и чьстьныимь игоуменомь оть окрьстьныихь мѣсть изь далече, и семоу прѣподобьномоу наставлıати и наоучавати и вьразоумлıати иже кь спасению, паче и кь пользѣ доушевьнѣи, и вьса красьна мира сего отьрѣвати и ни вь чьтоже имѣти, тькьмо ıединого Христа имѣти и томоу послѣдовати, и инѣми прочиими словесы доуховьныими ıакоже и стрьдоточьныими каплıами медовьныими вьсѣхь напаıаюшти. Укратко, по Даниловом настављачу, Јефрема Бог открива као пастыра и оучителıа и свѣтильника словесьномоу стадоу Христовоу.[31] Чињеница да се сличним речима говори о избору достојног архијереја у другим житијима светих, да је то у извесном смислу хагиографски топос, како мисли Н. Радојчић[32], не искључује могућност да се ради и о стандардном или типском понашању историјских личности, аутентичном не мање због тога што је опште и типско.

Јефрем је изабран за патријарха у вези са постигнутим измирењем Српске и Цариградске цркве. Он је, у ствари, први легализовани српски патријарх, у чијем избору, хиротонији и устоличењу учествују и представници Васељенске патријаршије из Цариграда као и светогорски духовници, Исаија и Никодим, који су Јефрема можда и лично познавали још из Свете Горе.[33] Из те околности и оних карактеристика Јефремове личности што их наводе Марко и Данилов настављач, закључујемо да је старац Јефрем морао бити и у идеолошком погледу експонент византијско-светогорских, а то значи — исихастич-

29 Житије Јефрема, ed. Ђ. Трифуновић, 71 (л. 181).

30 Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, 385.

31 Нав. место.

32 Н. Радојчић, *Срйски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 163—164.

33 О питању сукоба и измирења Српске и Цариградске патријаршије Д. Богдановић, *Измирење срйске и визаншијске цркве*, *О кнезу Лазару*, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 81—91.

ких схватања ортодоксије, духовног живота и црквеног поретка. Његов животни пут до 1375. то потврђује. Чак и у одбијању и оклевању Јефремовом да се прими патријаршијског чина Марко зна за исихастичко образложење: Јефрем моли да га пусте прѣбивати вь безмльвїи.[34] Неће, зато, бити основана мишљења да је избор на Јефрема пао као на какву безначајну компромисну личност.[35] Напротив, видели смо да је Јефрем у средишту духовног и политичког живота Српске цркве од самог доласка у Србију. Са његовим ступањем на патријаршијски престо абије оутиши се еже о цркьви боура, и вьсакь сьоузь раздрѣши се, и бывають патриархиꙗ Коньстаньтина града сь срьбьскомь патриꙗрьхиомь вь любьви и сьмирении и вь единьствѣ[36]; неговању добрих односа са Васељенском патријаршијом следи и борба против јереси и учитељство (супротстављање масалијанству некога „Влаха"), и коначно отварање врата Светогорцима и њиховом духовном и културном утицају у српским земљама одн. на подручју пећке јурисдикције.[37]

Око 1379. године повлачи се Јефрем с патријаршијског престола „због старости" (тада је могао имати око 67 година), у корист Спиридона. Важно је подвући да Спиридона бира српски сабор по изричитом савету Јефрема: сь его-вѣмь сьвѣтомь поставлꙗют Спирїидона на патрїарьш'кыи прѣстол.[38] Зашто Јефрем предлаже Спиридона? Личност патријарха Спиридона историјски није довољно позната. Осим извесних повеља[39] и малобројних записа који помињу Спиридона[40], не зна се ништа о томе српском патријарху који је доживео Косовску битку и умро непуна два месеца после битке (11. августа 1389). Ипак, ако се пажљивије чита Марково Житије патријарха Јефрема, Спиридон кога бирају за патријарха око 1379. по савету Јефрема — може да буде управо онај старац Спиридон који се са Јефремом и Авраамом подвизавао у Дечанској испосници. Кад прича о Спиридоновом избору, Марко ничим ближе не одређује његову личност, као да је о њему већ говорио и као да је Спиридон Јефрему, и читаоцима, добро познат и близак. Јефремов саподвижник из Дечанске пустиње долази у монахе из царског двора: иже ѡт полати ц⟨а⟩рьвы вь иночьское житїе прїишьдьша. Као монах, он се прославио нарочитим исихастичким врлинама и „просветљењем": и вь ѡ⟨ть⟩цихь добродѣтел'нимь дѣиствомь вь б⟨о⟩ж⟨ь⟩ств⟨ь⟩ныих⟨ь⟩ вел'ми просвѣтив'ша се. У време кад Марко пише, Спиридон из Дечанске испоснице је већ мртав и прослављен светим моштима: ꙗкоже и с⟨ве⟩тые его мощїи вь лаврѣ житїе его ꙗвлꙗють.[41] Спиридонове мошти требало би, по томе, да се налазе у Деча-

34 Житије Јефрема, ed. Ђ. Трифуновић, 71 (л. 181).

35 Видети К. Јиречек, *Историја Срба*, II, 393.

36 Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, 386.

37 Видети В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 79. Упор. *Историја Црне Горе*, II/2, Титоград 1970, 414—415; Б. Стипчевић, *Поетски израз и писари моравског периода*, Библиотекар 20 (Београд 1968) 5, 461—478.

38 Житије Јефрема, ed. Ђ. Трифуновић, 71 (л. 181). Упор. Н. Радојчић, *Српски државни сабори*, 165.

39 О томе Ф. Баришић, *О повељама кнеза Лазара и патријарха Спиридона*, Зборник Филозофског факултета XII-1, Споменица Георгија Острогорског, Београд 1974, 357—377.

40 *Записи и натписи*, I, 50, бр. 157 из 1387, и 51, бр. 162 око 1388.

41 Житије Јефрема, ed. Ђ. Трифуновић, 70 (л. 180).

нима, али се „данас ништа не зна о тим моштима“[42], као што се, уосталом, ништа не зна ни о моштима патријарха Спиридона, умрлог 11. августа 1389, у сваком случају пре него што Марко пише своје Житије (1400/07). Ако сад претпоставимо да су патријарх Спиридон и дечански испосник Спиридон иста личност, постаје јасније зашто Јефрем управо њега предлаже за патријарха: он је у том случају Јефремов блиски пријатељ, сабрат и саподвижник, исто тако исихаст, и уз то човек српског двора, значи — угледан, учен, упућен у тајне и вештину државне и црквене политике дубље и боље од самог Јефрема.

Јефрем се повлачи у своје молитвено тиховање: девет година после абдикације проводи безмльствоуѥ у призренском царском манастиру Светих Арханђела, у сталној вези са двором. Кнез Лазар и Вук Бранковић долазе му ту на разговоре.[43] После Косовске битке, Лазареве погибије (15. јуна 1389) и смрти патријарха Спиридона (11. августа 1389), Јефрем је позван да привремено преузме функцију патријарха до прве могућности да се одржи изборни сабор. То се догодило 1392, када је изабран Данило, а он се дефинитивно враћа „безмлвију“ у своју испосницу код Пећи, и умире као исихаст и светац 15. јуна 1400. Патријарх Сава (V, изабран 1398. као шести патријарх пећки) посећује га на самрти, причешћује га и сахрањује.

Јефремови канони и стихире у Хил. 342 из 1364/74, судећи по времену настанка рукописа и по унутрашњим књижевним и идеолошким одликама текста, могли би, дакле, бити песничко творение будућег српског патријарха Јефрема.

Ако се пође од ове хипотезе, Канон за цара писан је по свој прилици за српског цара, а не, рецимо, за бугарског цара Ивана Александра (1331—1371) или за византијског цара Јована V Палеолога (1341—1391). А ако се у једном канону већ моли за српског цара, онда се време састављања тога текста сужава на године 1355—1371, јер је вероватније да се ради о цару Урошу, пошто се то Урош, а не Душан, налази у опасности од „агаренске“ најезде. Време настанка тога канона могло би с обзиром на то бити 1355—1371, па можда чак и ближе овој последњој години. У том случају, Хил. 342 из 1364/74. могао би да буде чак и Јефремов аутограф, али је вероватније да је то један од његових првих преписа. Против аутографа као да говори македонски правопис овог рукописа: за сада не бисмо знали да објаснимо како то да Јефрем, Бугарин из Трнова, хиландарски и зографски монах, српски испосник и патријарх, пише у правописним традицијама охридске, а не трновске школе.[44]

42 Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 242. Култ старца Спиридона у овој књизи Леонтија Павловића није доведен у везу са личношћу патријарха Спиридона.

43 Из тога времена је запис у „Летовнику“ Георгија Амартола у манастиру Св. Павла. Књига је писана 1387. у манастиру Светих архистратига Михаила и Гаврила (у Призрену) при господинѣ и оучители бывшимь патриарсѣ кѵрь Єфремѣ, за време патријарха Спиридона и по налогу Вука Бранковића (*Записи и натписи*, I, 50, бр. 157).

44 Македонску традицију могао је да упозна Јефрем, евентуално, у светогорском манастиру Зографу — уколико се тамо поред бугарске одржавала у XIV веку и македонска, посебно охридска ортографија. Ортографија рукописа из мана-

Где се старац Јефрем налазио 1355—1371. и где су, у случају да је он њихов аутор, настали ови текстови, знамо сад из Марковог Житија: 1355. он је још у Дечанској пустињи, а потом у Ждрелу код Пећи. Према Марковим подацима, биће да је то и време најплодније делатности Јефремове. Истина, у Житију се не помиње и неки Јефремов књижевни рад, али се Јефрем назива „учитељем" (као и у наведеном запису из 1387), а то је епитет ученог духовника и писца. Природно је претпоставити да се исихастичка аскеза тако духовног и монашки ученог старца састојала и у писању књига.[45] „Испоснички живот културних монаха у пустињи био је тада спојен с радом на превођењу и преписивању књига, па је и изузетна слава Јефрема као мудрог и просвећеног духовног вође сигурно потицала од његових књижевних студија и преводилачке делатности", претпоставио је В. Мошин, размишљајући о Јефрему као личности која је још пре Константина Костенечког могла поставити у Србији питање ревизије црквених текстова и правописне реформе.[46]

Осим тога, присуство Филотејевог канона против суше у истом рукопису где су и Јефремова песничка творенија наводи на помисао да би се словенски превод тога Канона могао налазити у извесној вези са Јефремом, потоњим српским патријархом. То би поготову могло бити у вези када би Хил. 342 био Јефремов аутограф. Међутим, и у случају да је то само један од раних преписа, може се претпостављати да је већ у протографу канон патријарха кир Филотеја био у друштву Јефремових канона и стихира. А то би могло бити дело самога Јефрема, коме је Филотеј био не само савременик него вероватно и лични познаник с којим је могао успоставити непосредни духовни и пријатељски однос још у време док се сам налазио на Атосу, а Филотеј у Великој Лаври (пре 1347). Не може се искључити могућност да је управо Јефрем превео канон патријарха кир Филотеја, мада би за потврду ове хипотезе морала тек да се проучи богата рукописна традиција Филотејевог канона у његовој словенској верзији.

За исихасту Јефрема карактеристичан је управо овакав текстолошки „конвој" Хил. 342, у коме се његови канони и стихире налазе уз канон једнога изразитог представника и поборника синајско-светогорског исихазма какав је Филотеј. Уосталом, има и других исихастичких састава у нашем Канонику: поменули смо каноне Григорија Синаита, обновитеља и духовног оца светогорског исихазма (око 1280—1346).

Где је написан Хил. 342, рекли смо, нема података. Има само једна далека индиција. У стихири гласа шестог на л. 100' писац се исповеда Богородици: **тѣмь припадохь твоемоу храмоу нынѣ**. Ако се то схвати дословно, текст ових

стира Зографа међутим, није у науци размотрена систематски, па ни ову могућност за сада не можемо предлагати са довољно аргумената у прилог једне такве хипотезе.

45 За Јована Лествичника, синајског аскету VII века, каже се у његовом житију, да се „пред спавање много молио и састављао књиге: то му бејаше јединствено средство против униниа (ἀκηδίας)": Scala paradisi. Vita Climaci, Migne PG 88, 601. Упор. наш српски превод: Свети Јован Лествичник, Лествица, Београд 1963 (изд. Св. арх. синода СПЦ), стр. 9.

46 В. Мошин, *„Револуције" у историји старог српског правописа*, Библиотекар 15 (Београд 1963) 473—474.

Јефремових стихира писан је у манастиру са храмом посвећеним Богородици. То може да буде пећка Богородица Одигитрија. Ако смо постанак Канона молебног за цара, а посредно и осталих Јефремових канона и стихира ставили у раздобље између 1355. и 1371, па још и ближе овој последњој години, онда су сви ови текстови морали да буду састављени у Ждрелу, одн. у Пећи, јер се Јефрем тада налазио управо ту, у непосредној близини Богородичиног храма Пећке патријаршије, подигнутог за време архиепископа Данила II између 1324. и 1337.

Хипотеза Ђорђа Сп. Радојичића, да би Јефрем, песник Канона молебног, могао бити онај монах Јефрем „који је с Николом и с још једним преписивачем радио у XIV веку на дечанском рукопису „Житија, слова и чуда“[47], засада не може да буде потврђена мада не може да буде ни одбачена. То је, у ствари, рукопис манастира Дечана бр. 94 из пете деценије XIV века (1340/50), у коме има бугаризама па би се на основу тога могло помишљати на Бугарина Јефрема, будућег српског патријарха. Он се тада налазио у Дечанској испосници ако је у Србију дошао после 1347, а пре 1350. Насупрот томе, Деч. 94 могао је да буде написан и пре 1347. Тешкоће се повећавају ако знамо да се у Дечанима чувају још два рукописа из XIV века која су писала двојица писара са истим именом — Јефрем: бр. 92 из 1351, и бр. 95 из 1350/60. На жалост, судећи по особинама њихова дуктуса, све су то различита лица која се не могу међусобно поистоветити, а ниједно од њих није писар хиландарског Каноника бр. 342. Да ли је неки од ових Јефрема аутор оних канона и стихира што смо их нашли у Хил. 342, за сада не знамо. Самим тим ни хипотеза да би један од ових Дечанаца био будући патријарх Јефрем — у овом тренутку не може бити доказана.

Хиландарски Каноник бр. 342 садржи обимно и важно песничко дело до сада непознатога јужнословенског књижевника Јефрема. Три потпуна канона (укупно 160 тропара, кондака и других песама) и 170 молебних стихира у посебним и нарочито организованим целинама, знатно увећавају обим јужнословенског песничког наслеђа средњег века, ствараног по византијском књижевном канону и по законима византијске поетике.

Са овим рукописом, написаним између 1364. и 1374, постало је могућно тражити у песнику Јефрему будућег српског патријарха Јефрема. Питање Канона молебног за „деспота Стефана“, јединог Јефремовог текста који је до сада био познат, решено је супротно хипотези о „београдском“ песнику Јефрему: канон је настао давно пре деспота Стефана, у другим историјским околностима и на другом подручју. Ако су прихватљиви наши аргументи да је писац тога канона монах Јефрем који ће 1375. бити изабран за српског патријарха, тај канон је заједно са осталим текстовима (канонима и стихирама) написан вероватно између 1355. и 1371, за владавине српског цара Уроша, у Ждрелу код Пећи. Хиландарски рукопис могао би према тој хронологији да буде и сам протограф, да није неких претежно филолошких разлога који се томе супротстављају. У сваком случају, Хил. 342 може да буде рани препис са протографа.

47 Ђ. Радојичић, *Творци и дела*, 217.

То што је Хил. 342 писан у традицијама западномакедонских одн. охридских скрипторија, може се објаснити претпоставком да је предложак овог рукописа писан такође јусовским, можда чак и бугарским правописом. Уосталом, српска верзија Канона молебног за цара, претворена између 1402. и 1427. у Молебан за деспота Стефана, указује сасвим поуздано на широку могућност и праксу преношења оваквих текстова с једне редакције на другу. Поготову у Светој Гори, малој јужнословенској екумени, могле су без суревњивости током XIV века живети све три главне јужнословенске ћирилске традиције: српска, и обе јусовске — бугарска и македонска. Хиландарски Каноник бр. 342 био би у том случају још један доказ средњовековне заједнице јужнословенских књижевности.

(Април 1975)

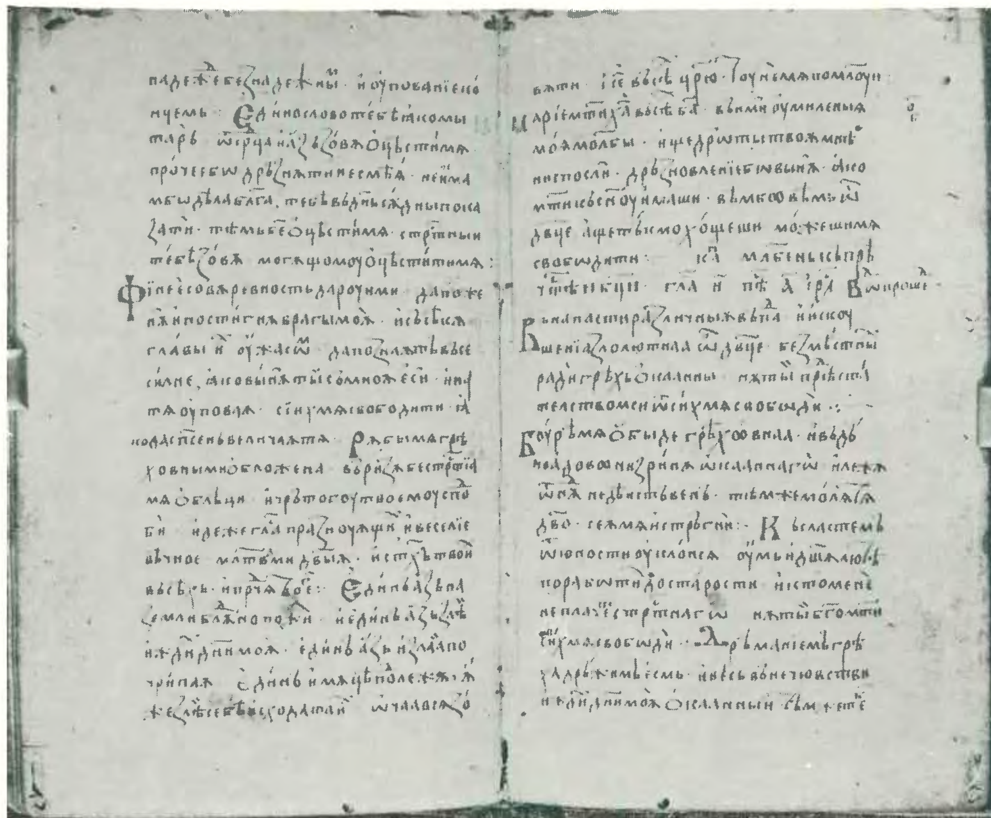
Le manuscrit de Chilandar Cod. slav. 342 *(Kanonikon)*, qui d'après les filigranes pourrait être daté de 1364/74, est écrit en caractères cyrilliques semi-onciales („poluustav") et en orthographe macédonienne. *Terminus post quem* est l'année 1353 (où Philothée Kokkinos fut élu patriarche de Constantinople): dans le manuscrit est contenue le „Canon contre la sécheresse" de Philothée. Le livre renferme plusieurs acolouthies, canons, stichères et prières destinés à l'usage privé des moines. Parmi ceux-ci se trouvent aussi les textes du poète inconnu slave, le moine Éphrem: trois canons (dédiés à Jésus-Christ, à la Vierge et le Canon pour l'empereur) et quatre groupes de stichères en huit modes (à la Vierge 93 stichères, à la Vierge 8 stichères — du sixième mode seulement, à Jésus-Christ 44 et stavrothéotokia 25). Le Canon pour l'empereur et les stichères à Jésus-Christ et à la Vierge ont l'acrostiche slave plus long et les canons à Jésus-Christ et à la Vierge l'acrostiche slave plus court, avec le nom de l'auteur, Éphrem. Par leur type littéraire et liturgique, ce sont les canons et stichères παρακλητικά, mais dans ce cas-ci c'est une production littéraire originale de l'auteur slave.

La composition et la structure des stichères d'Éphrem sont particulièrement intéressantes par leur caractère cyclique et par l'omission d'un mode rappellent l'octoéchos dit „hebdomadaire".

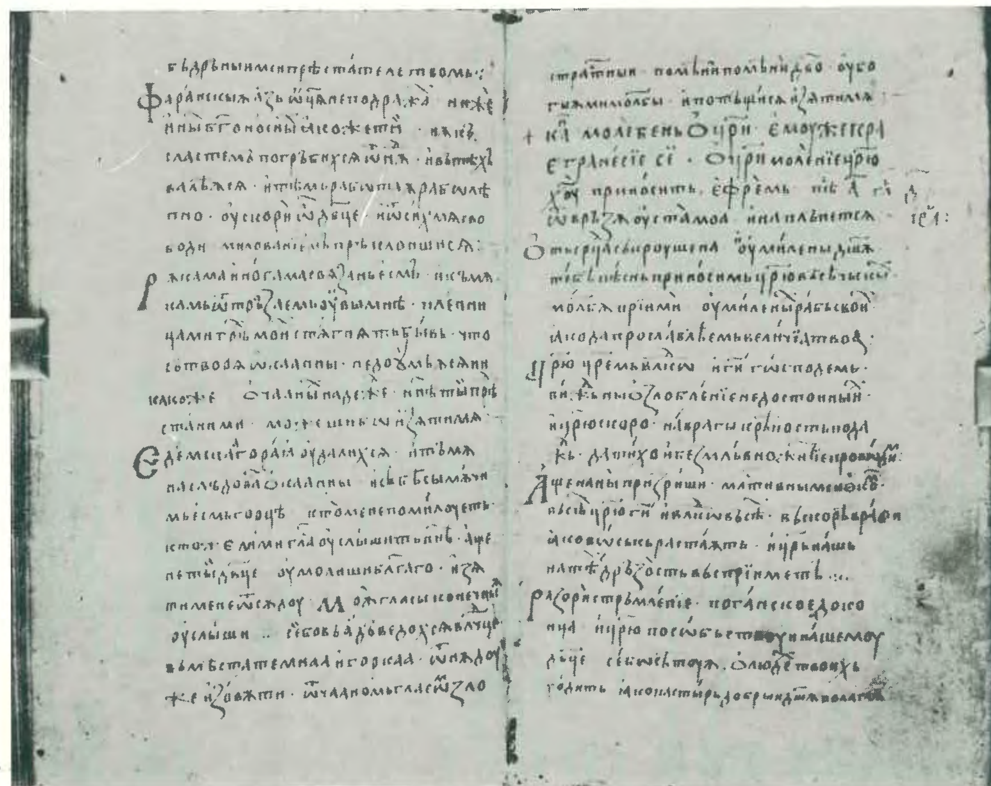
Le Canon pour l'empereur, jusqu'à présent connu dans sa version plus récente de 1402/27 seulement, se trouve ici dans sa version originale. Son origine remonte, selon toute probabilité au temps du règne de l'empereur serbe Uroš (1355—1371). L'hypothèse qui avait prévalu jusqu'à présent proposant d'identifier un certain poète de Belgrade Éphrem, comme le prétendu écrivain appartenu au cercle du despote Stefan, de 1409 (Dj. Radojičić, 1963), devait être contestée par cette découverte. A en juger d'après le temps où le manuscrit Chil. slav. 342 a été écrit, et surtout par le contenu hésychaste et le style de ces textes, leur auteur Éphrem pourrait être ce moine Éphrem qui était devenu en 1375 le patriarche serbe.

Sous ce rapport nous discutons les questions concernant la biographie d'Éphrem. La circonstance qu'Éphrem, moine d'origine bulgare, était au Mont Athos un religieux du monastère serbe de Chilandar (après 1335), est mise en relief. Du Mont Athos, par la Bulgarie, il arrive en Serbie (vers 1347 au plus tôt). Reçu par le patriarche Joannikios (1346—1354) comme un ascète éminent, il s'installe d'abord dans un ermitage près du monastère de Dečani et ensuite, vers 1356, dans l'ermitage près de Peć. Il est au centre de la vie ecclésiastique de la Serbie, en contacts étroits avec les patriarches Sava IV, Spiridon et Sava V, ainsi qu'avec le prince Lazar et Vuk Branković. Au concile de Peć, en 1375, il fut élu patriarche serbe à l'occasion de la réconciliation avec Constantinople comme représentant de l'orthodoxie hésychaste. Il se retire vers 1379, en faveur de Spiridon, pour lequel nous supposons qu'il pourrait être ce vieillard, courtisan d'origine, qui vivait, pendant quelques années, dans l'ermitage de Dečani, ensemble avec Éphrem. Après la bataille de Kosovo et la mort du prince Lazar et du patriarche Spiridon (1389), Éphrem remplit de nouveau l'office du patriarche jusqu'à l'élection de Daniel (1392). Il est mort comme hésychaste en 1400, près de Peć.

Éphrem a pu écrire les canons et les stichères, que nous avons trouvés dans Chil. slav. 342, pendant son séjour aux environs de Peć. Le manuscrit de Chilandar est, probablement, une des copies anciennes du protographe.



СЛ. 1. КАНОНИК ХИЛ. 342, лл. 62'—63: ЈЕФРЕМОВ КАНОН ХРИСТУ СА АКРОСТИХОМ И КАНОН БОГОРОДИЦИ.

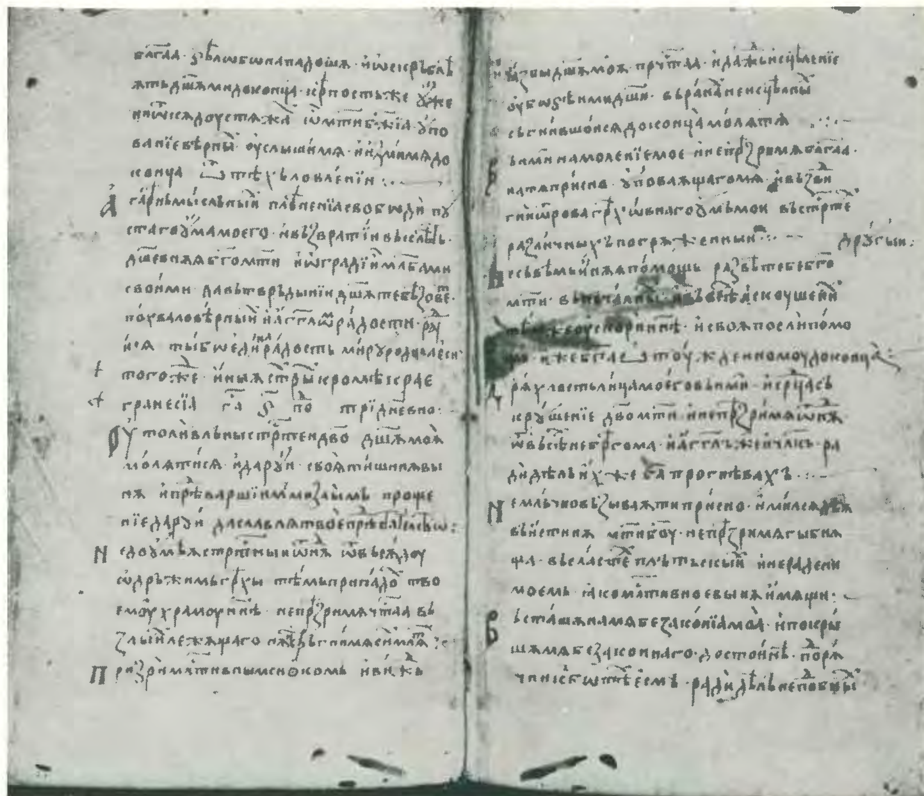


СЛ. 2. КАНОНИК ХИЛ. 342, лл. 66'—67: ЈЕФРЕМОВ КАНОН БОГОРОДИЦИ И КАНОН ЗА ЦАРА.

СЛ. 3. КАНОНИК ХИЛ. 342, лл. 71'—72: ЈЕФРЕМОВ КАНОН БОГОРОДИЦИ И ПОЧЕТАК ФИЛОТЕЈЕВОГ КАНОНА ЗА СЛУЧАЈ СУШЕ.

СЛ. 4. КАНОНИК ХИЛ. 342, лл. 84'—85: ЈЕФРЕМОВЕ СТИХИРЕ МОЛЕБНЕ БОГОРОДИЦИ.

СЛ. 5. КАНОНИК ХИЛ. 342, лл. 100'—101: ЈЕФРЕМОВЕ СТИХИРЕ ГЛАСА ШЕСТОГ, БЕЗ АКРОСТИХА.





СЛ. 6. КАНОНИК ХИЛ. 342, лл. 101'—102: ЈЕФРЕМОВЕ СТИХИРЕ МОЛЕБНЕ ХРИСТУ.

ЈЕДНО ОРИГИНАЛНО ПИСМО-НАРЕДБА (BITI) МУРАТА II ЗА СВЕТУ ГОРУ

ВАНЧО БОШКОВ

У фонду турских докумената у Хиландару налазе се преко 200 оригиналних султанских докумената, који, углавном, представљају наредбе (фермане и берате) османских владара од XV до краја XIX вијека. Највећи дио ових докумената односи се на манастир Хиландар, а један мањи дио и на друге светогорске манастире и Свету Гору у цјелини; сасвим су ријетки они документи који немају никакву везу са Светом Гором, а нашли су се ту стицајем околности.[1] У документе који се односе на читаву Свету Гору спада и најстарији документ цјелокупног турског фонда у Хиландару који представља писмо-наредбу *(biti)* султана Мурата II (1421—1451), издато године 1440.[2] у Нишкој Бањи. Писмо-наредба је упућено закупцима *бејтулмала* и *јаве* за околину Сереза поводом жалбе светогорских калуђера на незаконите поступке *бејтулмалџије* и *јаваџије*[3], који су им бесправно одузели 1.000 акчи.[4] Закуп-

1 За све ове документе је карактеристично то да се односе на хришћане, који су вјероватно сами, а некад су и њихови потомци доносили документе у манастир сматрајући да ће ту бити најбоље сачувани. Међу документима старијег датума овакав је један ферман (бр. 6) султана Бајезида II (1481—1512) из године 1500, који је издат у војном логору на Вардару на жалбу извјесног Марка да га је неки Кузма покрао.

2 Прва декада мјесеца мухаррема 844. г. — између 2. и 11. јуна 1440. г. (*Muharrem* је први мјесец хиџријске године).

3 Бејтулмал (*beytülmāl*) је био финансијски орган који се бавио заоставштином умрлих лица: евидентирао је и осигуравао дио који припада држави. Лице које је радило на сакупљању заоставштине и наплаћивању таксе за државу звало се бејтулмалџи (*beytülmālci*). По Pakalinu, бејтулмалџије су се бавиле само заоставштином умрлих јаничара. Уп. M. Z. Pakalin, *Osmanlĭ Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, I, Istanbul 1946, 226.
Јава (*yava*) је такса која се наплаћивала од сопственика одбјегле стоке или одбјеглог младог роба, без које их није могао добити назад када буду пронађени. Јава је и такса која се наплаћивала за државну благајну од продаје нађене стоке без сопственика. Лице које је вршило овај посао звало се јаваџи (*yavacĭ*).

4 Године 1432, када је вршен попис санџака Арванид у Албанији, један дукат је износио 33 акчи. То исте године, по

ницима се наређује да врате калуђерима све што су им узели и да их више не узнемиравају тражењем *бејт̄улмала* и *јаве* јер се они не налазе у њиховом берату.[5]

Текст документа:[6]

(Тугра:)

مراد بن محمد خان مظفر دائما

(1) مفتخری العمال سیروز اطرافنوك بیت المالنی و یواسنی
(2) مقاطعیه طوتان کلنجوك الیاس اوغلی محمدی و یوسف
(3) توقیع همایون واصل اولیجاق شویله بلاسزکه دارندکان
(4) مثال شریف آیونوروس کشیشلری کلب شویله شکایت
(5) ایتدیلرکه بیت المالجی و یواجی بزه اینترا ادوب بزدن بیلك آقچه
(6) آلب تعدی ایتدیلر دیو اکلتدیلر امدی توقیع شریف
(7) واردوغی کبی بونلروك هرنه سن آلدوکورسا کرو
(8) ویرآسز زیرا آنلر براتوکزده یوقدر ودخی بله ورلمامشدر
(9) ایروق بونلری بیت المال و یوا استیوب اوشندرمیاسز
(10) و زحمت ورمیاسز دیو بیلکز و التزنه ویرآسز
(11) نزاع اتمیاسز بویله تحقیق بلب علامت شریفه
(12) اعتماد قلاسز تحریرا فی اوایل محرم سنه اربع واربعین وثمانمایه

بیورت
بانه نیش

Превод:

[Тугра:] Мурад син Мехмед хана, увијек побједоносан.

Славним *амилима*[7] Мехмедију сину Гелинџик Илијаса и Јусуфу, који држе под закуп *бејт̄улмал* и *јаву* за околину Сереза, када стигне царски знак тако да знате:

француском путописцу Брокјеру (*Broquière*), венецијански дукат је вриједио 36 акчи, уп. Halil Inalcik, *Suret-i Defter-i Sancak-ĭ Arvanid*, Ankara 1954, XXXV.

5 Берат је султански декрет, указ којим се врши постављење на неку дужност, додељује спахијско лено (*т̄имар*) и дају или потврђују неке привилегије. По свом садржају одговара највише повељи наших средњевјековних владара.

6 Документ је добро очуван, *invocatio не* постоји; димензије су: 36 x 14,5. Аутор овог чланка је заједно са проф. др Милапом Васићем за вријеме боравка у Хиландару извршио основну подјелу свих турских докумената на двије групе: а) султанске и b) кадијске документе. Сваки документ у групи има своју нумерацију према хронолошком редосљеду. Снимање докумената је извршио Душан Тасић. Приказани документ као најстарији у групи султанских докумената означен је бројем један.

7 Амил (*ʿāmil*) — закупник, лице које је узело под закуп сакупљање пореза и разних новчаних такси који припадају држави.

Носиоци часног знака *(misāl-i şerīf)*, монаси Свете Горе дошли су и овако су се потужили: *бејт̄улмалџије* и *јаваџије* су нас клеветали и, узевши од нас 1.000 акчи, учинили су насиље.

Стога, када стигне часни знак *(tevḳī-i şerīf)* да вратите назад [монасима] штогод сте од њих узели, јер њих нема у вашем берату и нису [вам] дати. Од сада њих да не узнемиравате тражећи *бејт̄улмал* и *јаву* и да [им] не стварате тешкоће. Ово писмо *(бит̄и)* да им вратите натраг и да се не расправљате. Писмо *(бит̄и)* сматрајте истинитим и поуздајте се у часни знак.

Написано у првој декади *muharrema* године 844.[8]
У војном логору у Нишкој Бањи.

Сама чињеница да пред собом имамо оригинално писмо-наредбу султана Мурата II даје овом документу изузетну вриједност зато што су до сада сачувани у веома малом броју оригинални документи ранијих османских владара.[9] Поред њихове вриједности као историјских извора, они су од посебног значаја и за турску дипломатику јер се на текстовима ових докумената може пратити развојни процес османског административног језика. Осим тога, ово писмо-наредба, као најстарији до сада познати турски документ о Светој Гори[10], говори посредно и о њеном положају у ранијем периоду османске владавине.

I. Оригинални документи османских владара до Мехмеда II Освајача (1451—1481) веома су ријетки. Од султана Мурата II до сада су позната три примјерка, и то: два *нишана* (повеље) — један из 1422. године, који по Витеку представља прије службену копију него ли оригинал, и други из 1440. године[11], и један *hüküm* (наредба) из 1427. г. издат у Крушевцу.[12]

II. Посматран са становишта турске дипломатике, овај документ, који потиче из ранијег периода османске султанске канцеларије, пружа могућност да се укаже на неке занимљиве, до сада непознате, дипломатичке елементе. Писмо-наредба је упућено двема личностима, у овом случају двојици закупника, што је у *inscriptio*-формули и изражено двојином: مفخرى العمال *(mefḫarey ül-ʿummāl)* — славним амилима.[13] Облик двојине у овој формули је веома

8 Види прим. 2.

9 P. Wittek, *Zu einigen frühosmanischen Urkunden*, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Bānde 53—59/60; I. Beldiceanu—Steiner, *Recherches sur les actes des règnes des sultans Osman, Orkhan et Murat* I, München 1967; Б. Недков, *Османо-турска дипломатика и палеография*, II, София (1972) 1975.

10 Сви досада објављени турски документи о Светој Гори потичу из времена султана Бајезида II (1481—1512), Селима I (1512—1520), Сулејмана Законодавца (1520—1566) и Селима II (1566—1574) и односе се на манастире Кутлумуш и Дионисиу: P. Lemerle — P. Wittek, *Recherches sur l'histoire et le statut des monastères athonites sous la domination turque*, Archives d'histoire du droit oriental 3, 1947, 411—472; E. A. Zachariadou, *Ottoman Documents from Archives of Dionisiou (Mount Athos) 1495—1520*, Südost-Forschungen, XXX München, 1971, 1—36.

11 P. Wittek, op.cit., Band 59/60, pp. 200, 203 и 211.

12 Б. Недков, op.cit., стр. 16.

13 Облик двојине преводиће се у српскохрватском језику са множином.

ријеђак у објављеним турским документима и, што је још важније, потпуно заобиђен у приручницима турске дипломатике. На два случаја двојине у *inscriptio*-формули наилазимо код М. Губоглуа у факсимилима двије султанске наредбе из 18. вијека[14] и на један случај код К. Шварца у факсимилу фермана такође из 18. вијека.[15] Код оба аутора јавља се иста формула која гласи: قدوتی القضاة و الحكام معدنی الفضل و الكلام , (*kidvetey* или *kudvetey ül-kużāt ve l-hukkām ma'deney ülfażl ve l-kelām)* — *Узорима кадија и судија, рудницима врлине и рјечитости.* Код транслитерације и транскрипције текста аутори су поступили тако као да се ради о једнини и двојину су претворили у једнину: *kidvet ül.... ma'den ül...* код једног, и معدن.... قدوت код другог[16], умјесто *kidvetey ül... ma'deney ül...* и قدوتی .... معدنی како то стоји у факсимилима.

Ово писмо-наредба султана Мурата II показује да се дуална форма у inscriptio-формули јавља још у најранијем периоду османског административног језика, а оно што пружају остали документи у Хиландару дозвољава закључак да ова форма уопште није била ријетка појава. Већи број примјера о томе у документима из разних времена говори да се дуална форма употребљавала увијек у оним случајевима када се у inscriptio нађу двије личности истога ранга. Поред горепоменуте inscriptio-формуле са двојином, у овим документима се јављају још и сљедеће варијанте: a) قدوتی قضاة الاسلام عمدتی ولاة الانام *(kidvetey-i kużāt ül-islām 'umdetey-i vulāt ül-enām)* — *Узорима исламских кадија, стубовима управитеља људи,* и b) قدوتی النواب المتشرعین *(kidvetey ün-nuvvāb ül-müteşerri'īn)* — *Узорима наиба, познавалаца шеријата.*[17]

У овој врсти докумената иза inscriptio долази *благослов (salutatio, du'a)* који у овом документу не постоји.[18]

(Corroboratio)-формула у овом документу која гласи: علامت شریفه اوزره اعتماد قلاسز (*'alāmet-i şerīfe üzre i'timād kilasiz)* — *Да се поуздате у часни знак,* омогућује да се потпуније прети њен развојни пут.[19]

III. Ово писмо-наредба Мурата II издато је, као што смо видели, на жалбу светогорских калуђера у вези са незаконитим поступком бејтулмалџија и јаваџија. То са своје стране указује да је у оно вријеме положај Свете Горе

14 M. Guboglu, *Paleografia şi Diplomatika turco-osmana,* Bucarest, 1958, факс. 35, стр. 188 и факс. 77, стр. 224.

15 K. Schwarz, *Osmanische Sultansurkunden den Sinai—Klosters in türkischer Sprache,* Freiburg im Breisgau 1970, факсимил документа бр. 166, Tafel XIV.

16 M. Guboglu, ibid.; K. Schwarz, op.cit. стр. 84.

17 V. Boškov, *Die Dualform in der Inscriptio-formel des Sultansbefehls,* Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft XIX, Deutscher Orientalistentag, Vortäge, Supplement III, 2, Wiesbaden 1977, стр. 1120-1121.

18 Синтагме tevḳī-i hümāyūn и şöyle bilesiz ki у уводној формули expositio- дијела упореди код Б. Недкова, op.cit. стр. 13 и 16.

19 F. Kraelitz, *Osmanische Urkunden in türkischer Sprache,* Wien 1921, стр. 18, напомена 1; P. Wittek, op. cit., 103, 107.

у оквиру османске државе био законски регулисан, да су пореске обавезе светогораца биле одређене и да су од стране султана имали гаранције против сваке врсте незаконитог убирања пореза и дажбина. Повреда законских одредби о пореским обавезама Свете Горе, коју су у овом случају извршили закупници бејтулмала и јаве, изазвала је жалбу светогораца код султана. Да ли се ради о њиховој првој жалби овакве врсте на поступак који ће касније постати уобичајена пракса представника турских административних власти[20], питање је на које ће се моћи одговорити, вјероватно, тек када буду доступне све архиве светогорских манастира.

Није без значаја и податак да је документ издат у Нишкој Бањи почетком јуна 1440. године. То је вријеме када још траје опсада Београда, коју је прије тога предузео султан Мурат.[21]

На крају треба још рећи да је текст у једном дијелу документа означен знаковима за вокале, што представља његову заједничку страну са „службеним преписом“ из 1422. и са оригиналним нишаном из 1440. године.[22] Из овога би се могло закључити да је у дворској канцеларији султана Мурата II постојала пракса да се у текстовима докумената стављају знакови за вокале, који потпуно нестају у документима из каснијег времена.

20 Овај проблем најбоље илуструје једна жалба (арзухал, arzuhal, бр. 213), коју су упутили султану калуђери Свете Горе. У жалби, а ове по обичају немају датум, каже се да су светогорски монаси поздравили новог кадију Солуна и зажељели му добродошлицу са 35.000 акчи. Након мјесец дана он им је запретио да ће им, на основу султанске наредбе, порушити све куће и манастире и, да не би то учинио, тражи од њих пет товара акчи (један товар = 100.000 акчи). Калуђери су због тога позајмили 3.000 дуката од Јеврејина Исака Балија са лихвом од 6.000 акчи за шест мјесеци. Зато монаси моле султана да нареди да им се новац врати. Према досадашњем увиду у султанске документе не може се ништа поближе казати шта је било предузето у вези са овом жалбом. Приближан датум жалбе би се могао одредити на основу воденог знака на папиру.

21 Као почетак опсаде Београда узима се крај априла 1440. г. када је, највероватније, султанска војска стигла пред Београд, *Историја Београда*, I, Београд 1974, стр. 178. Код утврђивања релативно тачнијег датума почетка опсаде можда би требало узети у обзир и један нишан овог султана који је он издао у Једрену између 4. и 13. маја 1440. г. (P. Wittek, op. cit., Band 59/60, стр. 215), тј. највише мјесец дана прије овог писма из војног логора у Нишкој Бањи.

22 Иако су факсимили бр. 2 и бр. 3 код Недкова (стр. 236 и 237) прилично слаби, ипак се могу препознати знакови за вокале.

EIN ORIGINALES BEFEHLSSCHREIBEN (*BITI*) VON MURAD II. FÜR DIE ATHOSMÖNCHE AUS DEM JAHRE 1440.

V. BOŠKOV

Der Verfasser veröffentlicht die älteste türkische Urkunde aus dem reichen Bestand türkischer Dokumente im Archiv des Athosklosters Chilandar, welche ein Befehlsschreiben *(biti)* des Sultans Murad II. aus dem Jahre 1440. darstellt und im Militärlager in Niška Banja (in der Nähe von Niš, Jugoslawien) erlassen wurde. Das Befehlsschreiben wurde an zwei Pächter ('āmils) der *beytülmal*- und *yava*-Abgabe für die Umgebung von Seres gerichtet, wegen einer Beschwerde der Athosmönche über die gesetzwidrigen Vorgänge der *beytülmālcis* und *yavacis*, welche ihnen 1.000 akča unrechtmässig weggenommen hatten. Den Pächtern wird befohlen, den Mönchen alles zurückzuerstatten, was sie ihnen abgenommen hatten und diese nicht mehr durch Forderung von *beytülmāl* und *yava* zu belästigen, da die Mönche sich nicht im Geltungsbereich des Berat befinden.

In der diplomatischen Analyse der Urkunde weist der Verfasser auf die Anwesenheit der Dualform in der *inscriptio*-Formel hin, deren Vorhandensein bis jetzt in keiner Arbeit über die türkische Diplomatik verzeichnet wurde.

Der Verfasser weist auch darauf hin, dass es aus dieser Urkunde ersichtlich ist, dass die Lage der Athosmönche hinsichtlich der Steuerpflichtigkeiten klar geregelt wurde und dass sie von seiten des Sultans die Garantien gegen jede Art von gesetzwidrigen Steuererhebungen genossen.

СЛ. 1. ПИСМО-НАРЕДБА (*BITI*) МУРАТА II ЗА СВЕТУ ГОРУ.

UN ACTE SLAVE DE VATOPÉDI

LEONIDAS MAVROMATIS

La photographie des archives byzantines du monastère de Vatopédi après de nombreuses missions du C.N.R.S. au Mont Athos, m'a permis de découvrir un acte en slave qui s'ajoute aux cinq déjà publiés par M. Lascaris.[1] Je l'édite ici en suivant les règles admises pour l'édition des actes byzantins.

Il s'agit d'une lettre adressée au monastère de Vatopédi par le monastère russe de Saint-Pantéléimôn (cote: armoire Γ′, № 218); c'est, à mon avis, une copie, que la paléographie autorise à dire contemporaine de l'original slave perdu. Le document porte la date de 6947 soit 1439, mois de Février (l'indiction n'est pas notée). Il est écrit sur une feuille de papier épais (290 mm × 219 mm) renforcé au verso par une feuille de papier moderne: 11 plis horizontaux, un plis vertical en assez bon état de conservation; l'encre est de couleur marron. Les souscriptions sont toutes de la même main (y compris celle du *prôtos* Néophyte) que le texte.

Analyse. Promesse est faite par l'higoumène Pimin et les moines du monastère russe de Saint-Pantéléimôn, pour eux mêmes et leurs successeurs, à l'higoumène et aux moines du monastère de Vatopédi, en présence du *prôtos* de la Sainte-Montagne, de ne pas dépasser les limites du *kellion* du pope Corneille, de ne rien construire, de ne planter aucune vigne, ni rien d'autre au-delà de celles-ci. Promesse d'autant plus ferme que les moines de Vatopédi avaient accordé à leur frères de Saint-Pantéléimôn à la suite d'une calamité naturelle la faveur de planter une vigne sur leur territoire. Date. Dix signatures.

1 M. Lascaris, *Actes serbes de Vatopédi*, Extrait des Byzantinoslavica, VI, Prague 1935, et du même, *Diplôme du tsar Ivan Asen II*, B'lgarski Starini, Sofia, 1930.

Notes. Un acte du *prôtos* Dorothée nous apprend qu'en 1366 les biens du pope Corneille ont été cédées par le *Prôtaton* à Saint-Pantéléimôn[2]; ce *kellion* avec son olivier (et, peut-être, son vignoble) se trouvait à *Skète* près de Vatopédi.[3] Notre document révèle l'existence d'un litige entre Vatopédi et le monastère russe à propos des limites de cette exploitation agricole; Saint-Pantéléimôn a été obligé de fournir à Vatopédi une garantie écrite à ce sujet.

Le *prôtos* Néophyte est inconnu. La forme slave donnée à son nom n'autorise pas à parler ici de *prôtos* serbe ou grec.[4]

Parmi les signataires du document certains nous sont connus par d'autres documents: le prohigoumène Charitôn est higoumène en 1422[5], et en 1405 l'ekklésiarque du *Rôssikon* s'appelle déjà Jean.[6]

† Иже ѡт ч⟨ь⟩стние и с⟨ве⟩щенние и ц⟨а⟩рские ѡбители рȣшкие игȣмен. и иже сь|[2] мною вса братиа. с⟨ве⟩щенноиноци и иноци. ѡбѣщаем се нашимь симь писа|[3]-нием. кь вамь иже ѡ х⟨рист⟩ѣ нашим ѡцем и братиамь. игȣменȣ ч⟨ь⟩стние и с⟨ве⟩-щенние |[4] царские и великие ѡбители ватопедские. и кь всемь иже твоее чести с⟨ве⟩-ще|[5]нноинокѡм и инѡком. иже н⟨ы⟩нꙗ сȣщих, и иже послѣди хотещих бити. ꙗко|[6] да и вь грѣдȣща лѣта вас и присно прѣбиваемь. вьнȣтрь прѣдѣль нашихь. иже|[7] положених н⟨ы⟩нꙗ ѡт великие ви с⟨ве⟩тинѥ. вь кѥлїю нашȣ гл⟨агол⟩ѥмȣю попа|[8] корнилиа. иже близь сȣщи, и приѡпьщаюши се прѣделом вашим и кѥ|[9]лїамь. и да не имат кто ѡт нас власть когда или иже по нас сȣщих прѣити|[10] прѣдели или ȣмно-жити. поне мало что. или вь зданїах. или васажденїе|[11] аньбелие. или ином нечем. изьвьнь прѣдел нашихь. нь крѣпостию|[12] и силою сего нашего писанїа. безь беди

2 *Акты русскаго на Святом Афоне монастыря св. великомученика целителя Пантелеймона*, Киев, 1873, No. 11, pp. 112—114.

3 Ibid., les deux sites restent inidentifiables.

4 La langue utilisée par le document reste un problème. Les autres actes serbes conservés dans les archives de Vatopédi et destinés au monastère émanent de: Stefan Dušan (1345, 1348), le despote Uglješa (1369, 1371), le despote Stefan Lazarević (1417), le despote Georges Branković (1427/ /8, 1432), *veliki čelnik* Radič (1432), le despote Lazar Branković (1457). Il s'agit de princes serbes qui écrivent parfois dans leur langue. Le présent acte émane de l'higoumène de la communauté russe de Saint-Pantéléimôn Pimin. Il n'y a donc aucun obstacle à ce qu'il soit rédigé en slave. Mais, il faut tenir compte aussi de l'existence de deux actes slaves dans les archives de Saint-Paul qui, selon toute vraisemblance, sont des traductions d'originaux grecs conservés (les actes slaves sont inédits et seront édités par J. Bompaire dans la collection des *Archives de l'Athos*, Paris. Cf. Denise Papachryssantou, *Actes du Prôtaton*, Archives de l'Athos, VII, Paris, 1975, p. 140, n. 298 et p. 141, n. 304).

5 Cf. *Акты русскаго на Святом Афоне монастыря св. великомученика целителя Пантелеймона*, Киев, 1873, No. 12 et No. 60 (c. 1420), No. 61 (c. 1430).

6 Cf. *Actes de Lavra* III, No. 158 (inédit; édition en préparation dans la collection *Archives de l'Athos*).

Note:

Que M. D. Bogdanović (Belgrade), M. Vl. Vodoff (Paris) et mon ami G. Subotić (Belgrade) veuillent bien trouver ici mes remerciements pour m'avoir aidé dans la lecture et l' établissement du texte.

и безь досади ѡставлꙗти вас.|[13] ельма же и великаа ви с⟨ве⟩тинꙗ ѹмолени бисте. ѡт прѣподобнеишаго |[14] прота. и ѡт нас самехь. за иже прьвѹю вашѹ любовь д⟨оѵ⟩-ховнѹю |[15] юже показали (ѥст)е кь намь различно. и за прилѹчив'шѹю се послѣди ѡт лѹкаваго бе |[16]дѹ. подадосте кь намь честь некою насажденїе н⟨ы⟩нꙗ ѡт нас амьбелие |[17] изьвьнь прѣдѣла нашего. сего бо ради бис⟨ть⟩ писанїе сие наше. прѣдь иже |[18] ѡп'ще призванним зде пришьдшим. прѣподобнеишим ѡцем нашим, и протом с⟨ве⟩тие гори |[19] кѵр неѡфитѡм їеромонахѡм. и дасть се тебе. иже сьвише реченнѡм прѣподобне |[20] шемѹ игѹменѹ. ч⟨ь⟩стние и с⟨ве⟩щенние царские великие ѡбители ватопеда. |[21] и всем иже вь нѥм ѡбрѣтающим се. н⟨ы⟩нꙗ и потом ѡцем и братїамь нашим. вь ѹтврьжде|[22] нїе и безь напаст[и]. м⟨ѣ⟩с⟨е⟩ца февроѹварїа. к҃а. вь лѣто. ≠ ѕ̃ ц̃ м̃ ѕ̃|[23] подьписано, ѡбично и ѡт нас.

† проть иже вь с⟨ве⟩теи горѣ неѡфит |[24] їеромонах.|[25] † игѹмен рѹшки царские ѡбители монастира с⟨ве⟩т⟨а⟩го пан'телеимона, монах пимин.|[26] † проигѹмен поп харит[ѡ]н † проигѹмен моѵси † проигѹмен м[она]х |[27] маттѳеи. † еклисїар'хь поп їѡань † [.....] їеромонах ромиль.|[28] † проеклисїарьхь, венедикть. † старьць (.....)акь |[29] † старьць монах Ѳеѡдорь.

У Националном центру за научна истраживања у Паризу чувају се бројни снимци докумената, снимљених у манастиру Ватопеду, на Светој Гори. Поред пет докумената које је већ објавио М. Ласкарис, ово је још један словенски акт, који може да се датује у XV век. То је, по мишљењу аутора, савремена копија оригиналног писма, из Св. Пантелејмона, упућеног у Ватопед. Писмо је написано да дебљем папиру (290 мм x 219 мм) и носи годину 6947, односно 1439 (архивска ознака: орман Г', бр. 218). И текст и потписи су исписани истом руком. Садржај писма је следећи: игуман и монаси Св. Пантелејмона обећавају игуману и монасима Ватопеда, у присуству прота Свете Горе, да неће прекорачити границе келије попа Корнелија, да неће ништа градити ни садити изван њих. Ово писмо потписало је десет лица.

Аутор наводи још један акт, сачуван у Св. Пантелејмону, из којег се види да су још 1366. имање попа Корнелија добили руски монаси од Протата, али како се ово имање налазило у близини Ватопеда, међе су бивале спорне. Зато је и писмо из 1439. једна врста потврде о поштовању међа. Потписао га је и прот Неофит, иначе непознат. Међутим, неки други потписници су познати, као проигуман Харитон, и еклесиарх Јован.

FIG. 1. L' ACTE SLAVE DE VATOPÉDI.

ЧЕСМЕ И ЦИСТЕРНЕ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА

АРХИТЕКТУРА

СЛОБОДАН НЕНАДОВИЋ

Проблем снабдевања водом био је одувек један од најважнијих проблема сваког града и манастира у средњовековној Србији и о њему се водило рачуна још приликом избора места на коме ће се зидати. Тај проблем било је нарочито тешко решити код оних градова који су били на високим, неприступачним положајима, а који су уз то били још и безводни. Обично се прибегавало у тим случајевима прокопавању подземних галерија до извора или реке, као на пример код града Брвеника на Ибру, Призренског града, Звечана, или су се градиле у њима цистерне и прикупљала кишница.[1] Да би браниоци града имали воде чак и за случај последње одбране, цистерне су грађене и у самом донжону, као што нам показује пример донжона у Ресави (Манасији).[2] Манастири су били обично у нешто повољнијем положају у том погледу, јер је могућност добијања добре пијаће, па чак и лековите воде, представљала један од битних елемената за одређивање локације манастира.

То, међутим, није био случај са манастиром Хиландаром, јер су на избор места, у време када су га Симеон Немања и његов син, монах Сава, обнављали крајем XII века (1198—1199. године), били од утицаја сасвим други чиниоци. Но испитујући овај проблем видимо да се братство манастира Хиландара током своје дуге седмовековне прошлости морало стално да бори, да би обезбедило манастиру добру воду, што чини и данас.

1 А. Дероко, *Средњевековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд 1950, сл. 29, 32, 33, 34, 35.

2 С. Ненадовић, *Прилог проучавању града Ресаве*, Весник војног музеја ЈНА, бр. 8—9, Београд 1963, 305—320.

Није то био усамљен случај само са манастиром Хиландаром; цела Света Гора прилично је безводна и једино манастири испод Атоса имају довољно воде, јер се на њему и у његовим дубоким вододеринама задржавају снегови још дуго и за време лета. И сама престоница Свете Горе, Кареја, обилује влажношћу и водом. Међутим, други делови Свете Горе су безводни или сиромашни водом и због тога су манастири у тим крајевима доводили воду са више километара удаљености, хватајући природне изворе и каптирајући често пута и више слабих жица. Понеки од њих правили су и велике бране стварајући права вештачка језера, као што је оно изнад руског манастира Пантелејмона. Са наглом експлоатацијом шума Света Гора постаје сваким даном све сиромашнија водом, а неким крајевима прети опасност да постану сасвим безводни.

Нема података о томе на који се начин снабдевао водом најстарији Хиландар, који су Немања и Сава обновили. Вероватно, због несигурних прилика које су тада биле, а које су стварали чести напади гусара на манастире, он је морао бити тако обезбеђен водом, да је има довољно, не само за време напада, већ и за случај дуже опсаде. Манастир није смео да зависи никако од спољног довода воде, јер би нападач могао увек да га открије и прекине. Зато је сигурно имао неки ископани бунар. У манастиру данас постоји један једини бунар и то је онај који се налази поред звонаре. За њега се верује да је најстарији објект манастира и да је постојао чак и у време пре обнове Хиландара од стране Немање и Саве. Овај бунар исклесан је кроз стену; тако бар кажу у манастиру, јер у њега није нико силазио, нити се он чисти. Он има увек воде; дубок је око 15,0 m и пуни се неком подземном водом, која се у њега улива и из њега истиче, пролази испод манастира и улива се у поток. Он служи као пијаћа вода.

У време краља Милутина, односно у другој половини XIII и у првој половини XIV века, манастир је добио још један објект за снабдевање водом; у то време је вероватно сазидана она цистерна, која се налази испод маћупнице, а поред пирга Св. Ђорђа.

Манастиру су биле одувек потребне веће количине воде која се користила за разне сврхе: на првом месту за пиће, за људе и за стоку, затим за кување, за прање и за наводњавање. Бројно стање његовог људства било је врло различито током векова и мењало се. Покаткад у манастиру је могло бити и до две стотине монаха. Данас има мало људи, али потребе за водом постају све веће, због савременијег начина живота. Осим тога манастир мора да обезбеди довољну количину воде за наводњавање своје велике баште, из које се снабдева целе године поврћем. У том циљу изграђен је са доње стране манастира, изван његових зидова, а скоро поред њега, доста велики базен, у који је доведена вода из потока. Овај базен изграђен је још пре 1757. године, јер је уцртан у бакрорез манастира из тог времена.

За прање свога рубља калуђери су имали изван манастира саграђену специјалну зграду, перионицу, која је имала хладну и топлу воду: хладна вода била је доведена цевима до сваког мермерног умиваоника у облику кадице, а топла вода се загревала у казану изнад огњишта.

Да би се опасност од пожара свела на најмању меру, а пожари су по светогорским манастирима једна од највећих опасности због њихових старинских огњишта и дрвених конструкција, манастир је увео и савремени противпожарни систем са хидрантима, који је морао да снабде довољном количином воде. Ради тога у најновије време изграђена је са источне стране манастира, на високој падини према пиргу Светога Саве, нова армирано-бетонска цистерна, која је велика око $4,0 \times 4,0 \times 3,0$ m. Она је постављена тако високо да се налази на висини кровова највиших конака манастира, те њена вода може да отиче услед природне гравитације без вештачког притиска.

За снабдевање водом у самом манастиру и изван њега постојале су три врсте објеката: цистерне, бунари и чесме. Цистерне и чесме снабдевају се водом, која се каптира изван манастира, доводи до њих и разводи по самом манастиру. Постоје две главне воде изван манастира, које се доводе до цистерни и до чесама: једна долази од места које се зове Спасова Вода, а друга је од потока који протиче поред манастира.

Место Спасова Вода налази се око 2,0 km далеко од Хиландара, са његове источне стране. Ту се налази један извор, а даље од њега тече поток. Тај извор на Спасовој Води је заграђен и од њега, оловним цевима које су делом укопане, а делом се проводе кроз канал, доводи се вода у манастир. Међутим, она није довољно јака, те је и вода из потока заграђена још на два места и спроведена у исти довод од Спасове Воде. Цеви оловне су биле све до пре неколико година, када су замењене пластичним цевима. На појединим местима на овоме воду, налазе се ревизиона окна за лакше проналажење места прекида воде у случају оштећења. Траса овог вода иде непосредно по терену без неких специјалних објеката на њој (сл. 1).

Ова вода садржи доста кречњака, који се брзо таложи у цевима, због чега долази до њиховог зачепљивања. Тај наталожени кречњак у манастиру називају „пурија".

Водом са места Спасова Вода и из овог потока пуни се главна нова цистерна према пиргу Светог Саве. Ова се вода разводи свуда по манастиру и служи највише за умивање, прање и кување, као и за испирање клозета. Међутим, за пиће се слабо употребљава, јер се преко лета толико загреје у цевима да ју је скоро немогуће пити.

Друга вода којом се пуни главна данашња цистерна манастира, која још служи, а сазидао је 1682. године протосинђел Српске патријаршије, кир Висарион, заграђена је на потоку око 300 m далеко од манастира, са његове јужне стране. Она се доводи у манастир једним озиданим каналом који је покривен каменим плочама. Овај се канал такође пружа по терену, али да би се вода увела у манастир, сазидан је један аквадукт, којим је она пребачена преко истог потока у којем је и заграђена. И у подруму манастира, који се налази испод болнице, такође је сазидан аквадукт, којим је вода спроведена кроз зграду, а затим кроз двориште, у цистерну. Изнад канала, споља, на неколико места су такође ревизиона окна за контролу протицања воде.

Ова друга вода служи манастиру као пијаћа вода преко целе године, а нарочито у летње дане, када су велике жеге, јер је она увек хладна.

Вода је била некада спроведена кроз манастир оловним цевима и то доста једноставно. Одводи скоро да нису били нигде нарочито решени: из сваке се келије испусти од чесме кроз зид цев и вода из ње отиче напоље, слива се низ зидове и у темеље. Због тога је на манастирским зидовима на много места, током векова, дошло до пуцања и слегања. У новије време ово одвођење све се више регулише повезивањем свих одвода у заједничке сливнике, јер постоји један заједнички манастирски колектор, којим се прљаве воде одводе у поток. Увођење савремених санитарних уређаја у поједине келије (купатила и енглеских клозета) и унутрашња разводна мрежа све више се модернизују, па су и старе оловне цеви замењене новим савременим.

Снабдевање манастира водом је толико важно да је он у организовању унутрашњих служби предвиђао и нарочито лице за контролу и одржавање водоводних инсталација. То је био увек неко из братства, ко је познавао овај посао. Он се називао водар.

Веровање у народу да се највеће добро чини, ако се вода доведе у безводан крај, или сагради чесма поред пута да се на њој жедан напије воде, изгледа, да се нарочито одразило у манастиру Хиландару. Чесма је подизана и у спомен неког догађаја, као што је посета манастиру неке значајне личности. Зато, осим оних објеката које је градило само братство, у њему и изван њега, постоји велики број других, које су градили појединци или су давали новац да се сагради. И као што је увек био обичај на тим се објектима обично налазе камене плоче са натписима, из којих се види ко их је, када и поводом каквог догађаја саградио.

Неки од ових објеката и после много векова чак и данас корисно служе манастиру. Тако на пример најстарији објект ове врсте у манастиру, његов бунар, и данас има сталну воду. Служи и цистерна кир Висариона и чесма испред манастира хаџи Томе из Видина, „агијазма" код пирга краља Милутина или чесма архимандрита Василија. Међутим, за некима је престала потреба, јер су се прилике у манастиру измениле. Тако, данас више не служи цистерна испод маћупнице, јер се ни у самој маћупници више не кува или се то ради само једном или два пута годишње, на празник св. Саве или када је манастирска слава.

Но сви ови мали објекти нису безначајни по својој архитектури. Напротив, начин на који су они обрађивани показује увек жељу да они буду не само корисни, већ да буду и украс манастиру. Они се увек уклапају у тај изванредни амбијент, а својим разноврсним стилом, који ипак носи печат старих византијских традиција, показују одмах и време када су грађени. Покаткад, за њихово грађење користи се стари материјал, камени фрагменти и стубови са разорених античких или ранносредњовековних споменика, ко зна одакле донесени. Архитектура тих објеката привукла је већ пажњу и наших и страних

научника[3], те су неки од њих објављени. Но како овај проблем није обухваћен у целини, већ само делимично, мислимо да ће бити од користи да се осим са до сада проученим објектима упознамо и са свима онима који нису проучени и публиковани.

ЦИСТЕРНЕ

Цисшерна исйод махуйнице (сл. 2)

Најстарија цистерна манастира Хиландара је свакако она, која се налази испод данашње махупнице, јер је она грађена једновремено када и сама махупница. Она се налази у углу између пирга Св. Ђорђа и спољног зида трпезарије, који једновремено чине две стране цистерне. Она се састоји од два одељења, која су међусобно спојена и чине једну целину. Мањи простор широк је 2,14 m, а дугачак је 4,20 m; пресведен је полуобличастим сводом. Већи простор широк је 5,18 m и дугачак је 6,0 m; на средини је стубац пресека 0,96 × 0,96 m, преко којег су пребачени полукружни лукови, односно ослањају се на њега, а носе полуобличасте сводове, којима су пресведени бочни травеји. Лукови и сводови цистерне озидани су опеком, а зидови ломљеним и притесаним каменом. Дно цистерне је нагнуто ради чишћења и отицања воде, а зидови су били омалтерисани све до почетка сводова специјалним малтером, којим су се малтерисале цистерне (оросаном). Цистерна је висока 5,10 m, а у њу се могло ући само кроз врата, која се налазе између пирга Св. Ђорђа и подрума тзв. „старе трпезарије"; ова врата су у висини сводова, те се морају поставити стубе, да би се сишло у цистерну. Првобитна врата цистерне постоје и данас, али су поред улаза; то је тип старих тврђавских врата, која су окована тракама гвозденог лима, хоризонтално постављеног и прикованог кованим гвозденим ексерима, који имају широку главу.

Ова цистерна са својом лучном и сводном конструкцијом представља леп пример старе средњовековне архитектуре. Данас се више не употребљава јер се ни сама махупница не користи; цистерна је служила у ствари махупници.[4]

Цисшерна йрошосинђела Висариона (сл. 3, 4)

Ова цистерна налази се са јужне стране цркве краља Милутина у манастирском дворишту. Према једном натпису који се налази на њој сазидао ју је протосинђел Српске патријаршије кир Висарион 1682. године[5], односно, он је дао старцу Никанору 400 гроша за њено зидање, за своју душу, како се каже, а при игуману Георгију.[6]

3 'Α. 'Ορλάνδος, Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική, 'Αθῆναι 1958.

4 Основа и пресек ове цистерне публиковани су без анализе у чланку С. М. Ненадовића, *Једна хийошеза о архишекшури хиландарске шрйезарије*, Зборник заштите споменика културе, XIV, Београд 1963, сл. 3. и 4.

5 Љ. Стојановић, *Сшари срйски зайиси и наШйиси*, књ. I, Београд 1902, бр. 1813.

6 Љ. Стојановић, н.д., књ. I, бр. 1792.

Цистерна је укопана у стену у облику четвороугаоне јаме, а пукотине стене су затворене малтером.[7] Вода из цистерне користи се на тај начин што је изведена са доњег дела до једне чесме, која је испод нивоа дворишта и до које се долази степеницама из трема конака са јужне стране цркве краља Милутина. Изнад цистерне је саграђен мали трем, скоро квадратног облика, величине 5,70 × 5,60 m. Четири ступца носе четири лука, а између стубаца на све четири стране је по један камени стуб, са по два лука. Трем је пресведен калотом, чије је теме високо од пода 5,30 m. Стране су затворене каменим парапетним плочама.

Ступци цистерне зидани су притесаним каменом и опеком, а лукови само опеком или опеком и каменом. Покривена је каменим плочама од шкриљца.

За камене стубове бифора искоришћени су стари фрагменти; два стуба имају кружни пресек, а два осмострани. Један стуб кружног пресека има при дну још остатке дорских канелура (западни стуб), док су оне са горњих површина скинуте. Под јужним стубом налази се један фрагмент од белог мермера са стилизованим фризом акантуса. Фрагмент је дуг 0,70 m и широк 18 cm и потиче свакако од неког допрозорника или венца. Овај фриз може припадати архитектури XII—XIII столећа.

Четири капитела изнад стубова су различитих облика; западни и источни су слични и састоје се од плоча које треба да приме лукове ширине 79 cm. Јужни и северни капители имају калатос висине око 25 cm, а изнад калатоса импост ради пријема лукова (сл. 5).

Тимпанони изнад бифора су такође различито обрађени; главни мотив је обично крст. Површина око крста је негде испуњена врло брижљиво опеком од које су прављени разни орнаменти, као у византијској архитектури XIII и XIV столећа.

Цистерна се пуни једанпут годишње, када има највише воде, обично у јануару или фебруару месецу. Тада се отвара и најпре добро испере. После пуњења поново се затвара. О потрошњи воде обично се стара један калуђер, који контролише да се вода рационално користи, јер треба да истраје до следећег пуњења. Ова вода користи се специјално за пиће, јер је преко целог лета, у жарке дане, увек хладна, док је вода на другим местима, где се доводи непосредно цевима које се лако загреју, сасвим топла и скоро неупотребљива за пиће.

Архитектура трема ове цистерне је слична архитектури таквих тремова изнад цистерни, каквих је доста не само у Светој Гори, већ уопште у византијској архитектури тога доба сачуваној у Грчкој.[8]

7 Ж. Татић, *Трагом велике прошлости*, Београд 1929, 39—46, сл. 41.

8 ’Α. ’Ορλάνδος, н. д., стр. 113, сл. 126, 127.

Бунар у дворишту (сл. 6, 7)

Овај бунар налази се недалеко од цистерне протосинђела Висариона, код звонаре. Бунар има сличан трем као и цистерна. Трем је сазидан у XVII веку.[9] На њему се налази камена плоча са натписом о зидању: сеи кладенець направиль, али се даље више не може прочитати. Но он је приказан на бакрорезу изгледа манастира Хиландара из 1757. године, што значи да је тада већ постојао. Бунар је ископан у самој стени.

Трем изнад бунара је нешто мањи од трема изнад цистерне из 1682. године. Он је велики 4,86×4,96 m. И он има четири зидана ступца, између којих је по један камени стуб. Луковима се образују бифоре. Трем је пресведен крстастим сводом; висина темена свода од пода је 5,25 m. Уклопљен је у зграду конака, а изнад њега је спрат конака, сазидан 1812. године.

Трем је зидан на византијски начин тесаним каменом са по два реда опеке у хоризонталним спојницама. И лукови су слично озидани: тесаним сводарима са по две опеке у спојницама, а тимпанони су испуњени редовима опеке, који прате кривине лукова бифора. Камени стубови имају кружни пресек са пречником од 32—33 cm; високи су 2,35 m. Изнад њих су капители који су врло разнолике стилске обраде. Капители изнад стубова северне и западне стране исте су стилске обраде: то су класични капители јустинијанске епохе са финим преплетом који се као мрежа омотава око тела капитела[10] (сл. 8). Капител на источној страни је у облику чаше, без украса, док капител на јужној страни има врло упрошћено стилизован биљни орнамент, а са доње стране венац у облику уврнутог ужета (сл. 7). Ови капители су вероватно такође однекуд донесени, али припадају много каснијем времену.

Иако су ова два трема, изнад бунара и изнад цистерне протосинђела Висариона, сасвим сличне архитектуре, ипак је овај изнад бунара суптилнијих пропорција и прецизније изведен у техничком погледу.[11]

ЧЕСМЕ

Чесма у „Руској мали“ (сл. 9, 10)

И она се налази одмах код цистерне протосинђела Висариона. Она је сграђена једноставно, као један зид дебљине 0,92 m и ширине 2,09 m, а висине 2,20 m. Са предње стране има три степенасто повучене архиволте, које су преломљеног „сараценског“ облика са посувраћеним врхом навише. Зидана је тесаним каменом са по два до три реда опеке у хоризонталним спојницама; архиволте

9 Ђ. Бошковић, *Светогорски йабирци*, план манастира, под 4), Старинар III сер. књ. 14, Београд 1939, 71—104.

10 С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара, а) Камени споменици*, Зборник радова, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955, 186—190, сл. 52.

11 ’А. ’Ορλάνδος, н. д., стр. 114, сл. 128, 129.

су исто тако од тесаника са по две до три опеке у спојницама. Са горње стране завршена је равним зупчастим венцем од два реда зубаца.

Није познато ко је и када саградио, али по својој архитектури, нарочито по облику архиволти, она припада турском периоду, те је вероватно настала у време поновне обнове манастира с краја XVII и почетка XVIII века.[12] Чесмом се и данас манастир служи.

Чесма хаџи Томина испред манастирског улаза (сл. 11, 12)

Наспрам самог улаза у манастир сазидао је 1780. године неки хаџи Тома из Видина чесму, односно она је сазидана средствима која је он даровао манастиру.[13] Чесма је у зиду величине 2,33×2,26 m. Зидана је тесаним каменом и опеком. Има по два реда опеке у хоризонталним спојницама. На предњој страни има три степенасто повучене архиволте са лезенама. Архиволте су полукружног облика, од тесаника са по две опеке у спојницама. На предњој страни је на белој мермерној плочи натпис о зидању са годином зидања и именом ктитора. Плоча је правоугаоног облика величине 69×24,5 cm и са једним барокним профилом. Испред чесме је корито за скупљање воде, а са сваке стране славине је по једна мала ниша у зиду, у њих се стављају чаше за воду.

Иако је зидана касно у XVIII веку ова чесма показује такође традиције византијског стила. Чесмом се и данас манастир служи.

Чесма код манастирске пекаре (сл. 13, 14)

Ова чесма налази се призидана уз конак у чијем се подруму налази манастирска пекара. Она је сазидана у облику мале зграде, трапезасте основе, јер зид конака уз који је призидана има кос положај. Бочне стране су јој велике 1,40 m и 2,73 m, а предња 2,75 m. Са предње стране висока је 2,50 m, док је са веће бочне стране висока и читавих 3,45 m, јер је ту терен у паду.

Ова чесма има своје специфичне одлике у погледу архитектуре. Предња и већа бочна страна рашчлањене су пиластрима, углови су заобљени конвексно, а површине двеју лезена са предње стране су конкавне. Пиластри иду право до венца, који је доста тежак и има профил. Само средње нише на обема странама завршавају се горе полукружно. На предњој страни су две мале нише, које служе за смештај чаша за воду или каквих ситница при умивању. Средња површина је омалтерисана, обојена црвеном бојом и на њој је двоглави бели орао. Чесма је зидана тесаним каменом и опеком: три су реда опеке у свакој хоризонталној спојници. Гдегде и у вертикалним спојницама само је по једна опека. Чесма има тространи кров са кровним покривачем од камених плоча и то од шкриљца. Испред славине је камено корито за прикупљање воде. Манастир се и данас служи чесмом.

12 ’А. ’Ορλάνδος, н. д., стр. 123, сл.143.

13 Д. Болутов такође спомиње ову чесму, наводећи њеног ктитора Хаџи Тому и годину изградње, уп. Д. Болутов, *Български исторически паметници на Атон*, 1961, 139.

По своме стилу чесма се битно разликује од других, јер показује све барокне одлике. Под барокним утицајем пиластрима су рашчлањене фасаде цркава Дванаест Апостола и Рођења Богородице, те је вероватно тада и чесма саграђена на прелазу из XVIII у XIX век.

Чесма код пирга краља Милутина изван манастира, „агиазма“ (сл. 16, 17)

Заклоњена испод једног великог храста ова чесма се тешко уочава, а налази се близу тзв. „Морског пирга“ краља Милутина. Ову чесму зову „агиазма“.

Чесма се састоји из једног резервоара за прикупљање воде а одатле истиче у мали базен, изнад којег је трем. Трем има два ступца; три стране имао је отворене и полукружним луковима засведене; четврта страна је зазидана зидом резервоара. Накнадно призиданим зидом још једна страна, која је била првобитно отворена, затворена је. Трем је засведен калотом.

Скоро цела чесма је сазидана опеком; нешто мање опеке је употребљено при зидању резервоара, који је претежно од камена. Сви лукови су само од опеке, као и калота. Горњи део завршава мали венац, изнад којег је назидак висине 0,40 m. И трем и резервоар покривени су каменом плочом али тако да је облик калоте задржан и споља. Спољне мере резервоара су 2,70 × 4,0 m, а трема 3,10 × 3,70 m; теме калоте је високо од површине воде 4,30 m.

У зиду резервоара који затвара страну трема три су нише: средња већа и две са стране мање. Средња ниша има преломљени лук, док су друге две са полукружном унутрашњом линијом, али спољна линија лука је преломљена. У стубић између велике нише и једне мале узидан је један камени фрагмент, који има плитку рељефну декорацију у облику преплета XII столећа.

О времену зидања чесме нема података, али судећи према облицима преломљених лукова ниша унутрашњег зида вероватно је сазидана у време турског периода обнове манастира Хиландара с краја XVII и почетка XVIII века. Чесма и данас служи.

Чесма у зиду конака из 1821. године (сл. 15)

У зиду конака из 1821. године, са дворишне стране, у близини житнице манастирске, приликом зидања конака сазидана је и чесма.

Чесма има вертикалне пиластре равних и конкавних површина, а пиластри имају завршни венац и носе полукружне архиволте. Сазидана је само од тесаног камена кречњака, а једино унутрашња архиволта има између тесаника у спојницама по две опеке и оивичена је једним редом опеке.

На предњој страни чесма има једну камену плочу са славинама; на њој је плитки рељеф са три стуба и два лука. На равној површини је стилизована ваза са букетом цвећа.

Чесма данас не ради. По својој архитектури припада тачно времену када је и конак зидан. Старе византијске традиције је већ скоро потпуно нестало, а нови укус барока изражен на крстионици, цркви Дванаест Апостола и Рођења Богородице, овде се поново потврдио и изразио нарочито на обради мермерне плоче.

Чесма архимандрита Василија (сл. 18, 19)

На пола пута од Хиландара ка мору, према пиргу краља Милутина, сазидао је архимандрит Василије Хиландарац 1902. године чесму за спомен на посету краља Александра Обреновића манастиру. У Хиландару је краљ био од 21. до 25. марта 1896. године, као што се види из натписа на каменој плочи.

Чесма је подигнута у саставу ограде винограда, који је одгајио исти архимандрит Василије. Зидана је каменом; дуга је 6,90 m, а висока 2,45 m. Средњи део обрађен је у облику неких малих пирамида; према њему је ниша са полукружним луком.

Чесма и данас служи. По својој архитектури представља малу стилску импровизацију, која се више не наслања ни на какве утврђене типове, као што се то могло донекле пратити на до сада изложеним примерима.

Аквадукт са ревизионим окном (сл. 20, 21)

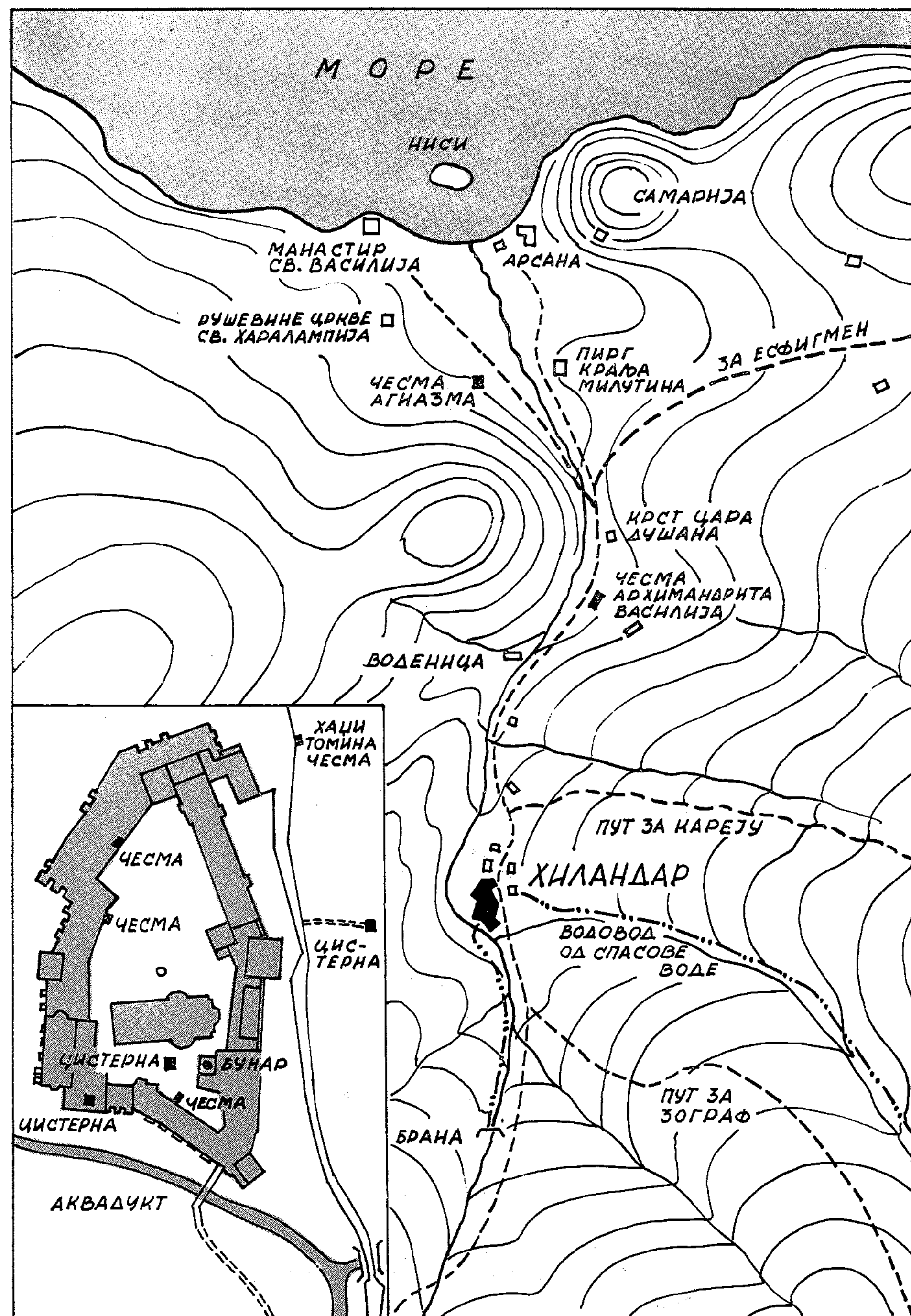
За превођење воде преко потока, који протиче испод самих зидова манастира са јужне стране, сазидан је један аквадукт са два лука: једним крајем наслања се на зид манастира, код болнице, а другим на стену. Аквадукт је дуг око 25 m и на горњој равни има канал за довод воде, покривен каменим плочама. Ту, према манастиру, он се ломи. На самом почетку постоји ревизионо окно, које је обрађено у облику кулице, у стилу, опеком. На предњој страни, на којој се налази отвор, има мали лук од опеке.

L'approvisionnement d'eau représentait un problème très important pour chaque chateau et chaque monastère du Moyen âge. Ce problème était très grave pour la plupart des monastères du Mont Athos, y compris le monastère de Chilandar, car le Mont Athos est assez aride; seulement les monastères situés au pied de l'Athos ont assez d'eau. Pour cette raison de nombreux monastères, parmi lesquels aussi Chilandar, étaient obligés de faire venir l'eau d'une considérable distance et de la capter aux sources.

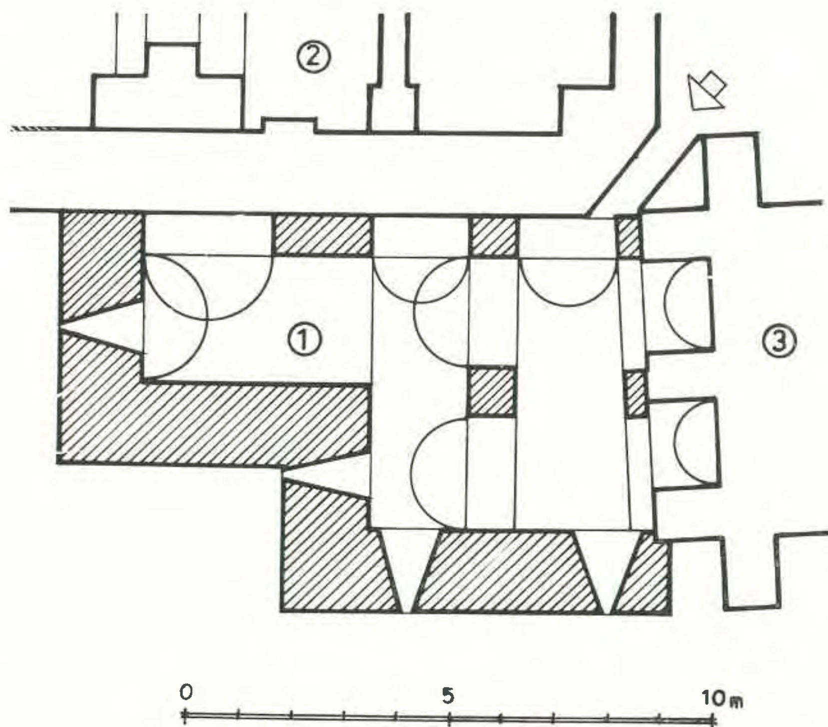
L'eau nécessaire pour l'approvisionnement du monastère de Chilandar a été captée en deux endroits et on l'a amenée de deux directions: l'une s'appelle Prota Voda et l'autre Spasova Voda. Dans le monastère de Chilandar et en dehors de celui-ci on a bâti un nombre considérable de constructions au moyen desquells une quantité suffisante d'eau a été assurée. Pour l'approvisionnement d'eau servaient les citernes, les puits et les fontaines. Ces constructions n'étaient pas seulement fonctionnelles, mais aussi belles, car on prêtait beaucoup d'attention à leur architecture, les considérant comme un décor du monastère.

Certains de ces bâtiments ont été construits au Moyen âge encore, mais la plupart en furent exécutés beaucoup plus tard, généralement à l'époque de la restauration du monastère, du XVII[e] au XIX[e] siècle. Pourtant, bien qu'on les construisit au cours d'une assez longue période, l'ancienne tradition byzantine est évidente sur eux. Pour la construction d'un grand nombre de ces édicules ont été utilisés aussi les anciens fragments. C'est seulement dans la période la plus récente que se fait sentir aussi l'influence des styles plus modernes, particulièrement du baroque.

Dans l'article est exposée une brève analyse stylistique avec les données techniques fondamentales se rapportant aux objets suivants: la citerne sous l'ancienne cuisine — XIV[e] siècle (fig. 2), la citerne du protosynkell Visarion — 1682 (fig. 3, 4, 5), le puits du XVII[e] siècle (fig. 6, 7), la fontaine dans le „quartier russe" (fig. 9, 10), la fontaine de hadji Toma, de l'année 1780 (fig. 11, 12), la fontaine située près de la boulangerie du monastère (fig. 13, 14), la fontaine-hagiasma en dehors du monastère (fig. 16, 17), la fontaine dans le mur de la résidence, datant de l'année 1821 (fig. 15), la fontaine de l'archimandrite Vasilije de l'année 1902, située en dehors du monastère (fig. 18, 19), et l'aqueduc pour la Prota Voda au puits de revision (fig. 19, 20).



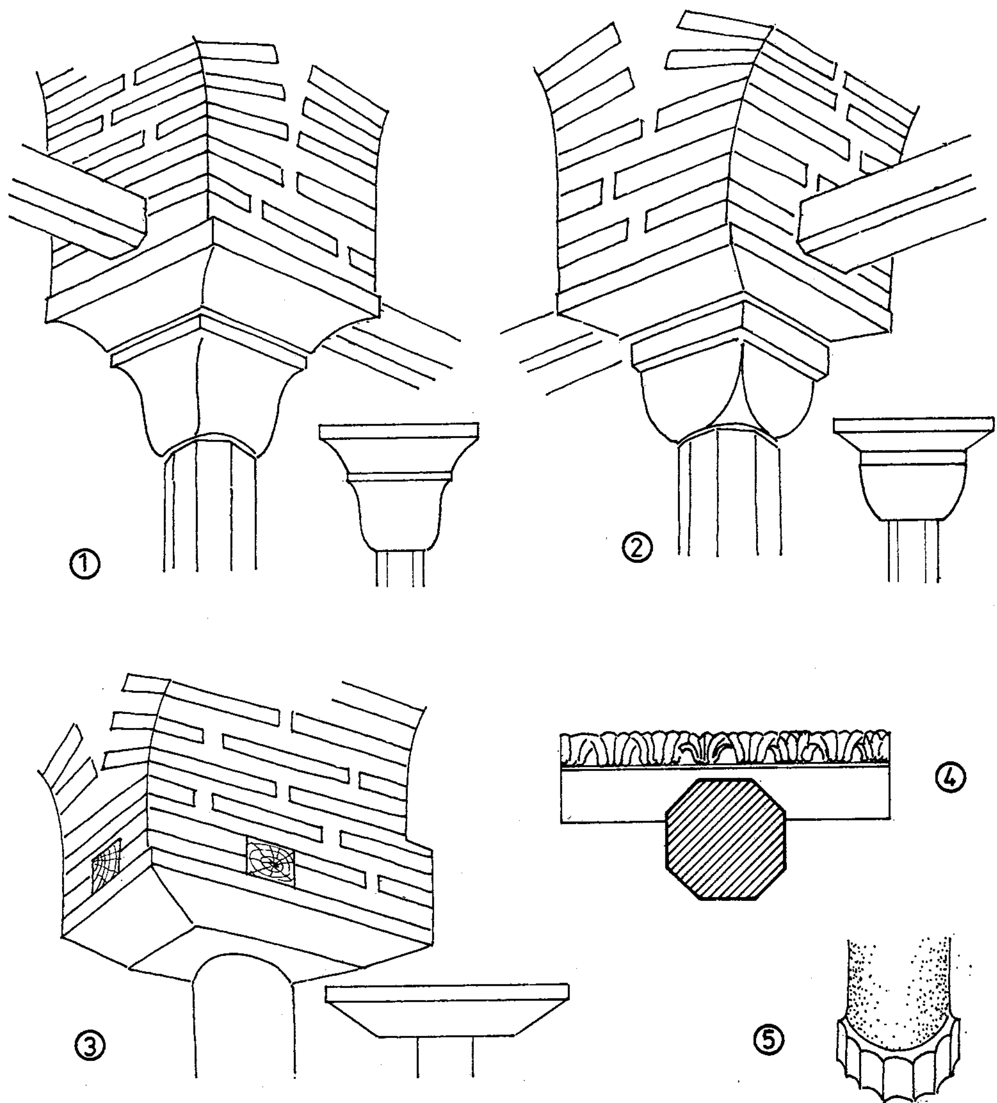
СЛ. 1. СИТУАЦИОНА СКИЦА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА СА ПОЛОЖАЈЕМ ОБЈЕКАТА ЗА СНАБДЕВАЊЕ ВОДОМ.



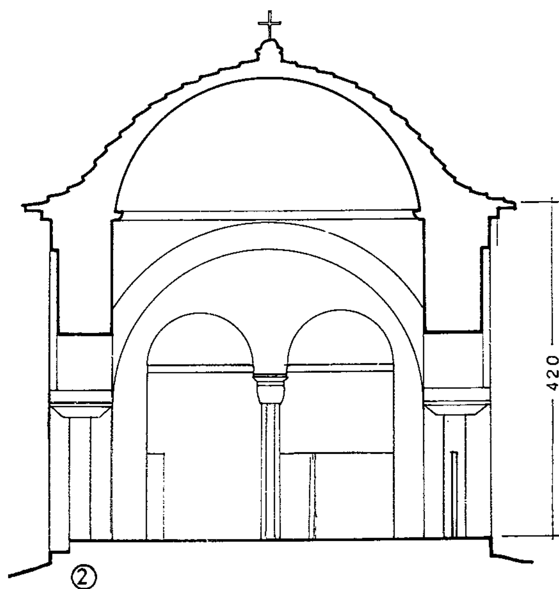
СЛ. 2. ОСНОВА ЦИСТЕРНЕ КОЈА СЕ НАЛАЗИ ИСПОД МАЂУПНИЦЕ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА. СА БР. 1 СКИЦЕ ОЗНАЧЕНА ЈЕ ЦИСТЕРНА; СА БР. 2 ТРПЕЗАРИЈА, А СА БР. 3 ПИРГ СВ. ЂОРЂА.

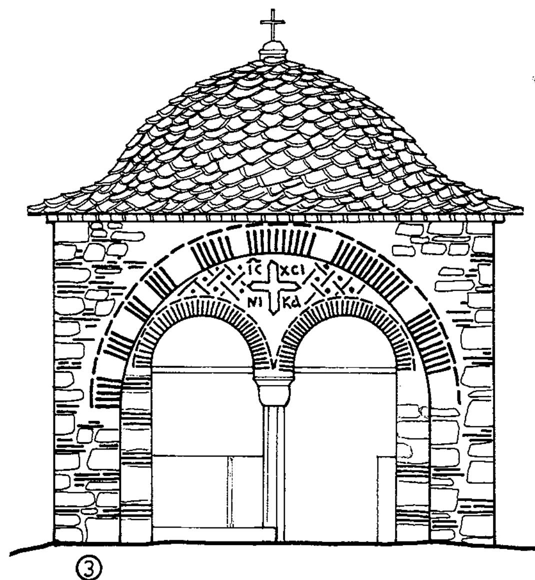


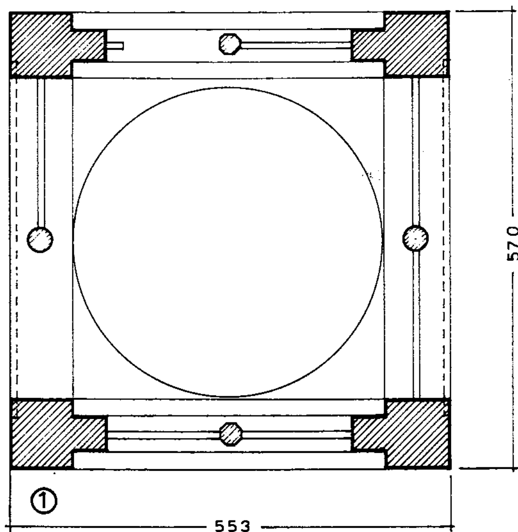
СЛ. 3. ИЗГЛЕД ЗАПАДНЕ СТРАНЕ ЦИСТЕРНЕ ПРОТОСИНЂЕЛА ВИСАРИОНА У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАРУ КОЈА ЈЕ САГРАЂЕНА 1682. ГОД.

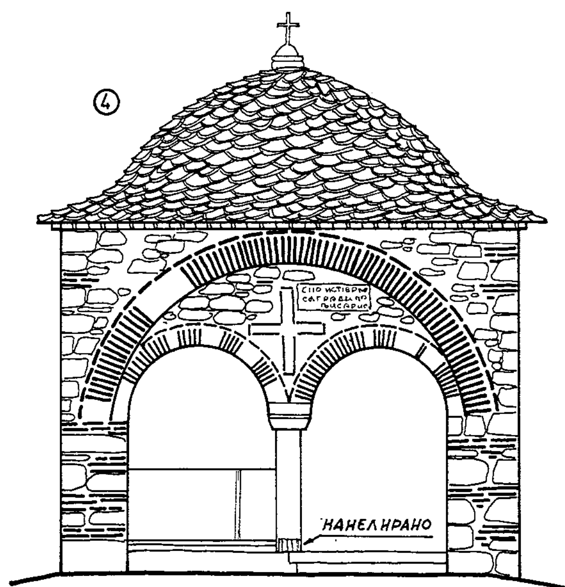


СЛ. 4. ДЕТАЉИ КАПИТЕЛА И ФРАГМЕНАТА СА ЦИСТЕРНЕ ПРОТОСИНЂЕЛА ВИСАРИОНА У ХИЛАНДАРУ. СА БР. 1 ОЗНАЧЕН ЈЕ ДЕТАЉ ЈУЖНОГ КАПИТЕЛА, СА БР. 2 СЕВЕРНОГ КАПИТЕЛА, СА БР. 3 ИСТОЧНОГ И ЗАПАДНОГ КАПИТЕЛА; СА БР 4 ФРАГМЕНТ ИСПОД ЈУЖНОГ СТУБА И СА БР. 5. ДЕТАЉ СА ЗАПАДНОГ СТУБА НА КОМЕ СУ ОСТАЛЕ ДОРСКЕ КАНЕЛУРЕ.

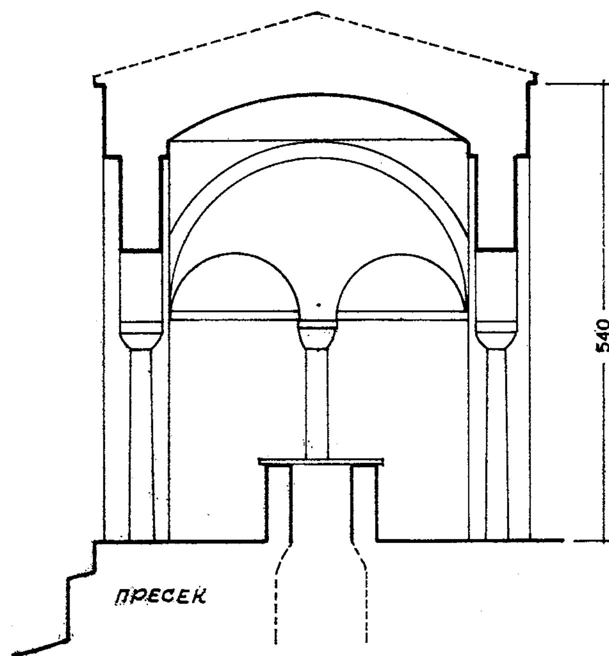


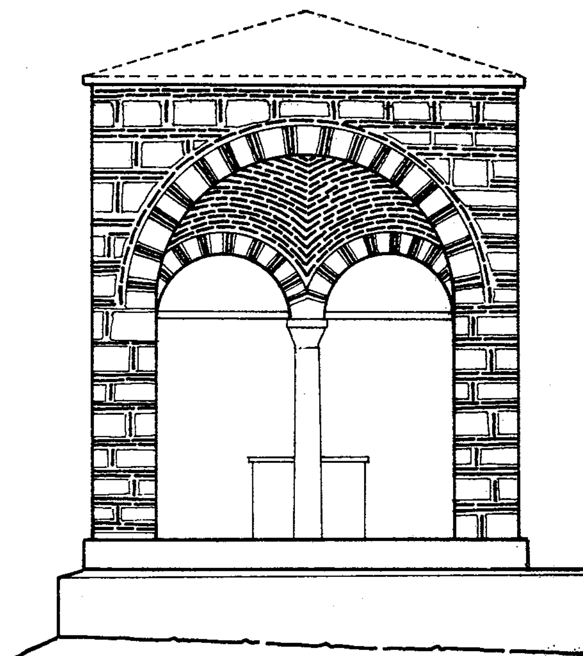


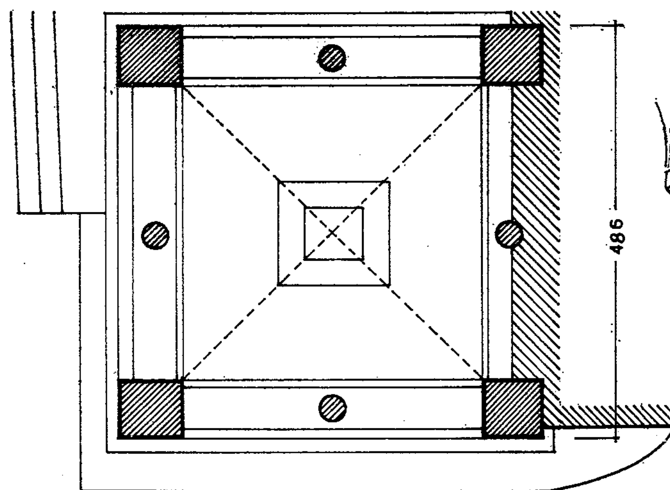


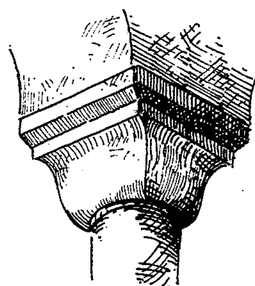


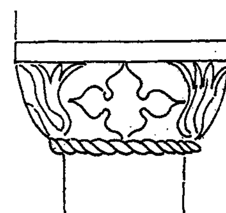
СЛ. 5. ЦИСТЕРНА ПРОТОСИНЂЕЛА ВИСАРИОНА У ХИЛАНДАРУ. СА БР. 1 ОЗНАЧЕНА ЈЕ ОСНОВА, СА БР. 2 ПРЕСЕК, СА БР. 3 ИЗГЛЕД СЕВЕРНЕ И СА БР. 4 ИЗГЛЕД ЗАПАДНЕ СТРАНЕ.











СЛ. 6. ТРЕМ ИЗНАД БУНАРА У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАРУ (ОСНОВА, ПРЕСЕК, ИЗГЛЕД И ДВА ДЕТАЉА КАПИТЕЛА).



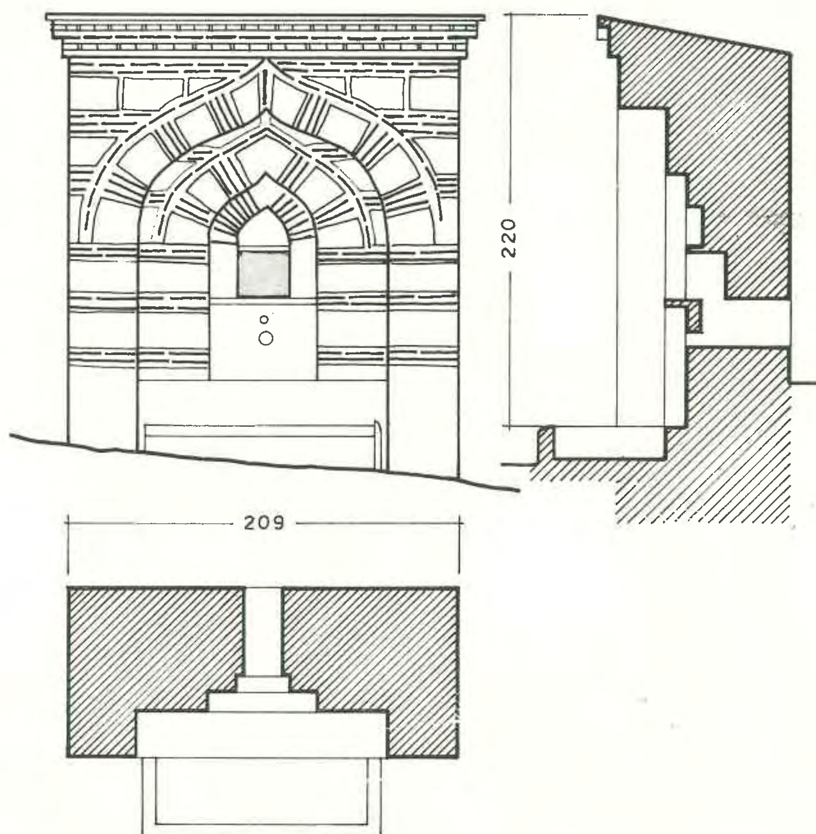
СЛ. 7. ТРЕМ ИЗНАД БУНАРА У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАРУ. ТРЕМ ЈЕ БИО ПРВОБИТНО ЗАСЕБНА ГРАЂЕВИНА, ПА ЈЕ УЗ ЊЕГА И ИЗНАД ЊЕГА САЗИДАН 1812. ГОД. КОНАК.



СЛ. 8. КАПИТЕЛ СА ТРЕМА ИЗНАД БУНАРА У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАРУ. КАПИТЕЛ ПРИПАДА СТИЛУ КАПИТЕЛА ЈУСТИНИЈАНСКЕ ЕПОХЕ. НА ТРЕМУ ПОСТОЈЕ ДВА СКОРО ИСТА КАПИТЕЛА: ЈЕДАН ИЗНАД СЕВЕРНОГ, А ДРУГИ ИЗНАД ЗАПАДНОГ СТУБА (СНИМАК М. ЈЕРЕМИЋА — ГАЛЕРИЈА ФРЕСАКА).

СЛ. 9. ЧЕСМА У „РУСКОЈ МАЛИ“ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА. ПОЗАДИ ЈЕ КОНАК, НА ЧИЈЕМ ЈЕ СПРАТУ МАНАСТИРСКА БОЛНИЦА (СНИМАК Д. КАЖИЋА — ЈУГОСЛОВЕНСКИ ИНСТИТУТ).

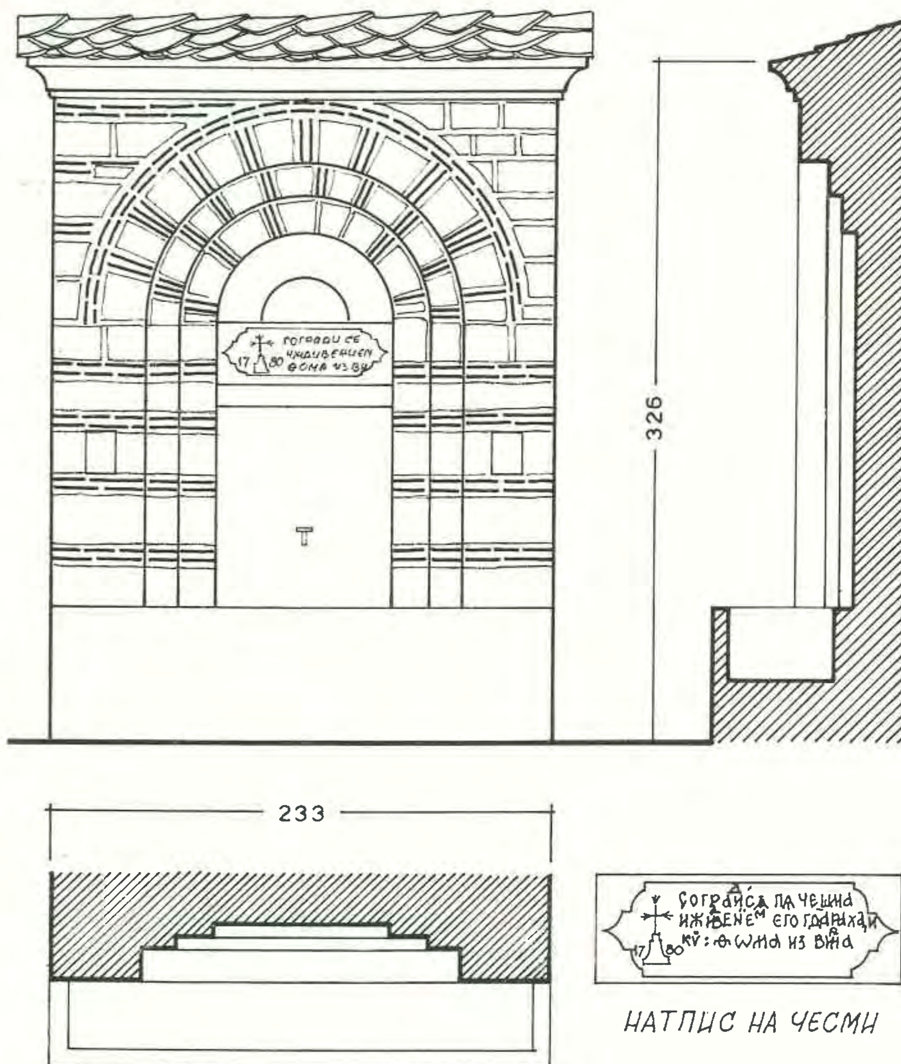




СЛ. 10. ИЗГЛЕД, ОСНОВА И ПРЕСЕК ЧЕСМЕ У „РУСКОЈ МАЛИ“ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА.



СЛ. 11. ЧЕСМА ХАЏИ ТОМЕ ПРЕД УЛАЗОМ У МАНАСТИР ХИЛАНДАР. САЗИДАНА ЈЕ 1780. ГОД.



СЛ. 12. ИЗГЛЕД, ОСНОВА И ПРЕСЕК ЧЕСМЕ ХАЏИ ТОМЕ ПРЕД УЛАЗОМ У МАНАСТИР ХИЛАНДАР.

СЛ. 13. ЧЕСМА КОД ПЕКАРЕ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА У ЊЕГОВОМ ДВОРИШТУ.



СЛ. 14. ОСНОВА, ПРЕДЊИ И БОЧНИ ИЗГЛЕД ЧЕСМЕ КОД ПЕКАРЕ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА.

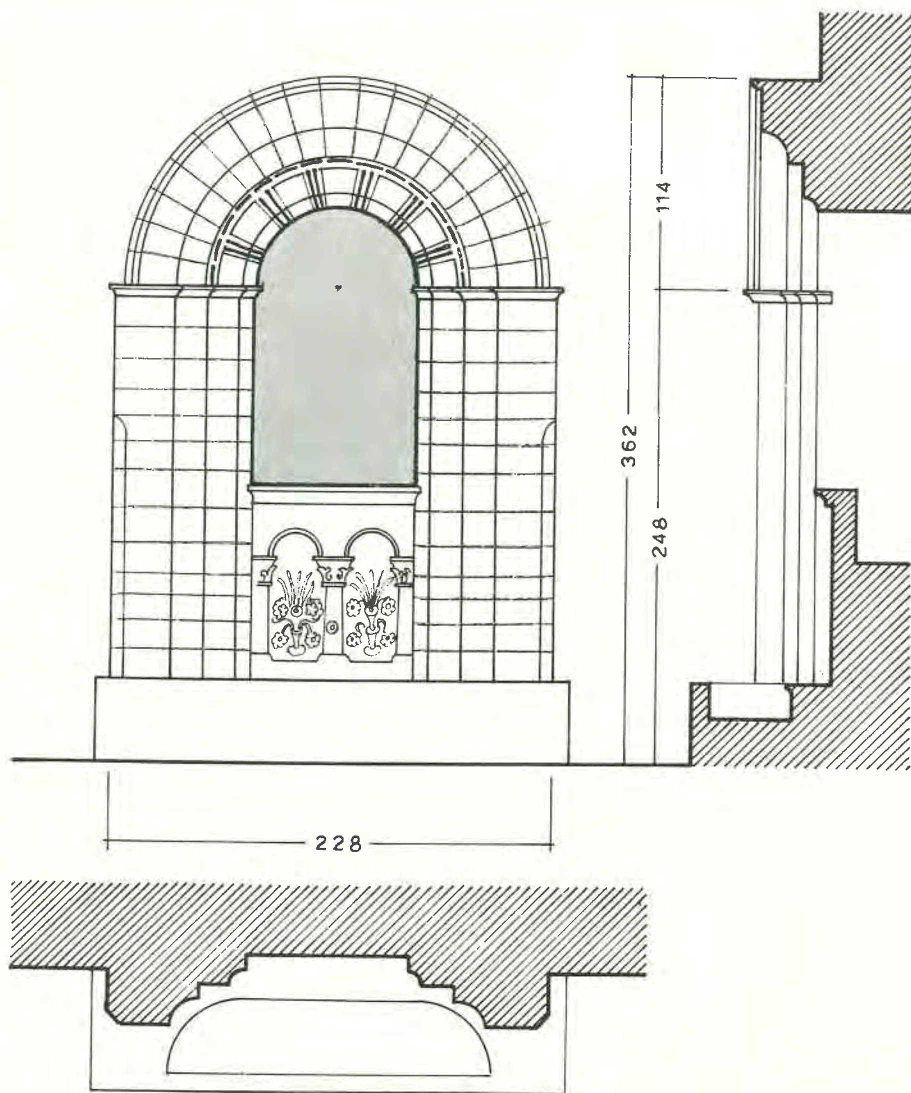
250

275

①

②

③

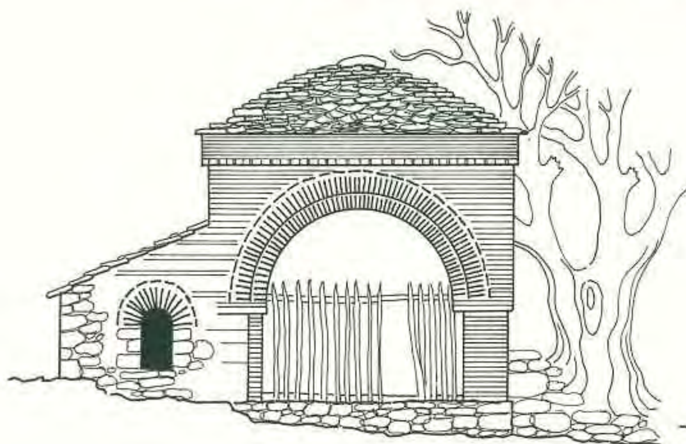


СЛ. 15. ИЗГЛЕД, ОСНОВА И ВЕРТИКАЛНИ ПРЕСЕК ЧЕСМЕ У ЗИДУ КОНАКА ИЗ 1821. ГОДИНЕ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА.

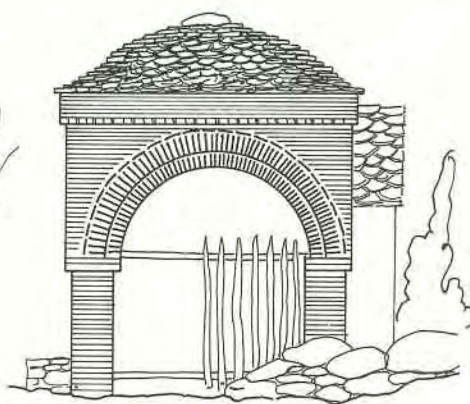
СЛ. 16. ИЗГЛЕД ЧЕСМЕ „АГИАЗМЕ“ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА КОЈА СЕ НАЛАЗИ КОД ПИРГА КРАЉА МИЛУТИНА.



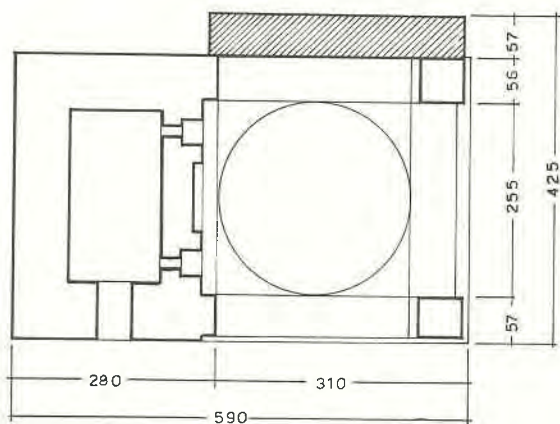
СЛ. 17. ОСНОВА, ПРЕСЕК, ПРЕДЊИ И БОЧНИ ИЗГЛЕД ЧЕСМЕ „АГИАЗМЕ“ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА КОД ПИРГА КРАЉА МИЛУТИНА.



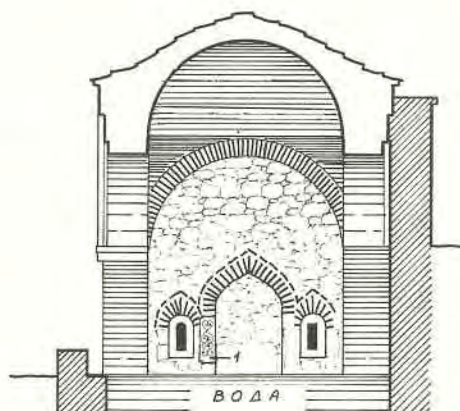
ИЗГЛЕД СА СТРАНЕ



ПРЕДЊИ ИЗГЛЕД



ОСНОВА



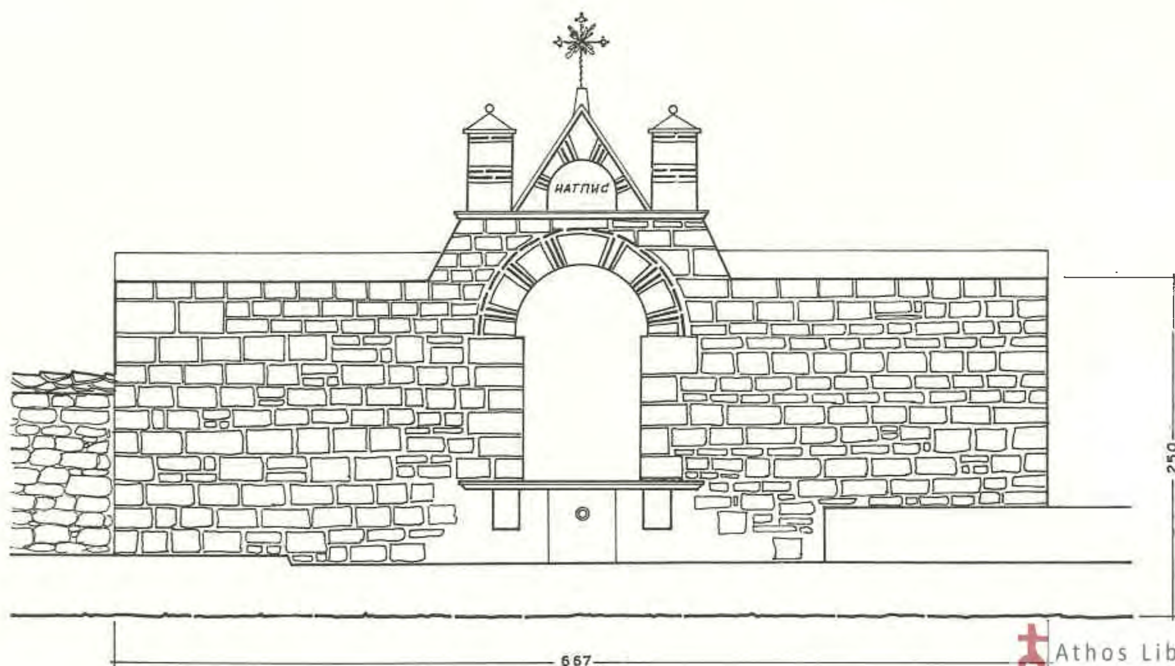
ДЕТАЉ 1



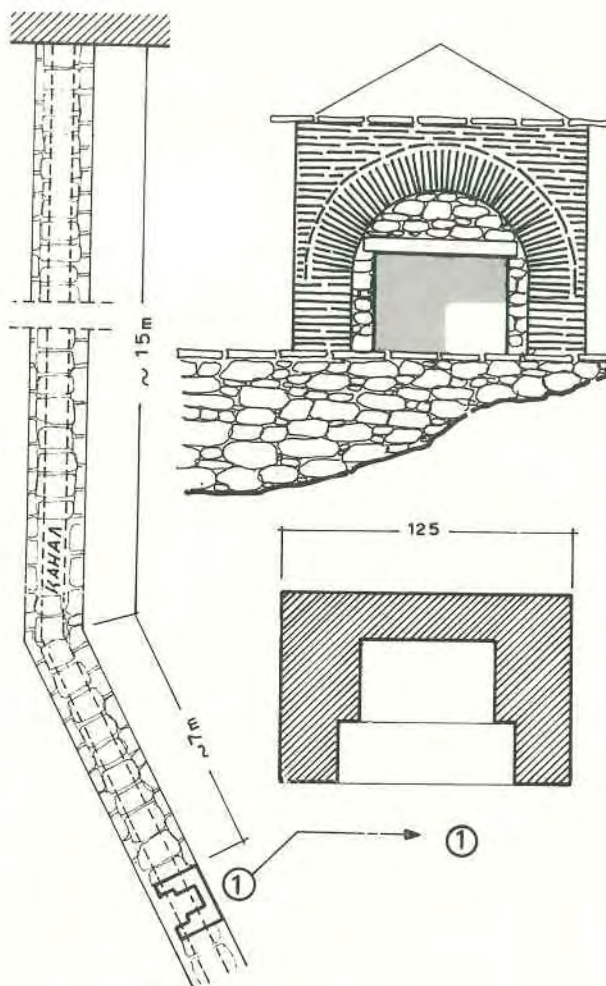


СЛ. 18. ЧЕСМА АРХИМАНДРИТА ВАСИЛИЈА КОД МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА. САЗИДАНА ЈЕ 1902. ГОД.

СЛ. 19. ИЗГЛЕД ЧЕСМЕ АРХИМАНДРИТА ВАСИЛИЈА КОД МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА.







СЛ. 20. ИЗГЛЕД АКВАДУКТА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА ПРЕКО КОГА ЈЕ ДОВЕДЕНА ПРОТА ВОДА У МАНАСТИР.

СЛ. 21. СКИЦА ОСНОВЕ АКВАДУКТА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА ПРЕКО КОГА ЈЕ ДОВЕДЕНА ПРОТА ВОДА СА ПОЛОЖАЈЕМ И ИЗГЛЕДОМ РЕВИЗИОНОГ ОКНА.

A SERBIAN CROSS IN LONDON

DJORDJE STRIČEVIĆ

To the memory of father Danilo

In the Gambier—Parry Collection recently bequeathed to the University of London, three hand crosses of the so-called Athos type form a small separate group. One of them, undoubtedly because of its fine qualities, was chosen to represent the group in the first public exhibition of the Collection.[1] The reference in the catalogue of this show is based on a study by J. Beckwith who was the first to publish these crosses.[2] On the handle of the one which was exhibited there is a long engraved inscription in Serbian. A translation of this into English by Rev. M. Grgić, at the time a student of the Courtauld Institute in London, is included in Beckwith's description. The translation tells us that the cross was commissioned by hieromonk Antonie of the Monastery of Gomionica and handmade by a silversmith in Sombor, whose work was paid for by four members of the family Sanković. Beckwith concludes that the inscription does not contain any date, but that „the early part of the eighteenth century seems likely" and that „the cross was carved on Mount Athos and exported to Sombor for mounting".

In the central part of the text of the inscription, following immediately the name of the monk who „commissioned" the cross, there are a few letters — separated from each other by full-stops like an abbreviation — but Grgić could not decipher them. This unexplained part of the inscription is preceded by four letters влот, which were suggested to be the surname of hieromonk Antonie. The

1 The exhibition opened in the spring of 1967 in the Gallery of the Courtauld Institute of Art in London. *The Gambier—Parry Collection. Provisional Catalogue* 1967, London 1967, 26, No. 86.

2 *Crosses from Mount Athos in the Gambier—Parry Collection,* The Burlington Magazine, CIX (March 1967), 173—174.

explanation seems, to say the least, rather unexpected. Until recently, and even then only on very exceptional occasions (for example in their official relations with secular society) orthodox monks never used their surnames. When a novice was tonsured he not only changed his personal name but also dropped his family name as a symbolic sign that he renounced everything that had tied him to the earthly world before he took his vows. Besides, Vlot would be an absolutely unknown name.

The abbreviation which follows the hieromonk's supposed surname cannot simply be ignored[3], and has led me to suppose that there is, in fact, a date hidden there. When, thanks to the courtesy of Mr. P.O.Troutman, Curator of the Courtauld Galleries where the Gambier—Parry Collection is temporarily being housed, I was able to examine the original, my expectations proved to be justified. „Влот" which precedes the abbreviation left unexplained by Grgić, turned out to be not one word but two — в л(ѣ)то, in a very common ligature, and means nothing other than „in the year". The letters which follow must, therefore, give the year when the cross was made. I examined the inscription and found, first of all, that here there are only four and not five letters as Grgić read. The first of his five letters which he read as x (Cyrillic H) is nothing other than the conventional sign to indicate that the letters which follow have numerical value. These four Cyrillic letters are з.р.м.и., i.e. Z.R.M.I. in Roman (the last one not being N as transcribed by Grgić) i.e. 7149 Anno Mundi or 1640 A.D.

Having found not only that the cross is a century earlier than Beckwith thought it to be, but also that the reading of the inscription needed revision I copied the text. It reads as follows:

† сї кр(ь)сть монастира гомионице храма
вьв(е)дениꙗ пр[ѣ]с[ве]тіе б[огороди]це оправи ером[о]н[а]х[ь]
антѡние в(ь) л(ѣ)тѡ з.р.м.и. б(о)гь да га пр(о)ст(и)
ѡткȣпи аврамь и гвоздень и хвро(е)
і даво санькові ћ рȣкоделі стех
вань івановіћь ȣ сонборȣ

Its translation into English should in fact be as follows: „+ This cross (not Crucifix, as Grgić has it) of the Monastery of Gomionica, of the Church of the Presentation of the Most Holy Mother of God was sent[4] (not „commissioned") by the hieromonk Antonie in the year 7148. God bless him. (It was) bought (or:

3 This abbreviation was even completely omitted when the text of the inscription was reproduced in the above-mentioned Provisional Catalogue.

4 'Opraviti' of course can also mean 'to repair' or 'to enchase'. The latter suggests itself here as more appropriate. Rječnik JAZU, IX, p. 104, s.v., k). In this sense the expression is very common in Russian too — Словарь Русского языка Акад. Наук СССР, II, s.v. V. Skarić (see infra, n. 6), 137, has already stressed that, at least „from the middle of the 17th century, if not before", the influence of Russian language was felt in Sarajevo where — as we shall see later — our silversmith Stefan Ivanović came from.

paid for) by Avram, and Gvozden, and Hrvo(e)[5], and Dabo[6] Sanković.[7] Handmade by Stehvan[8] Ivanović[9] in Sombor".[10]

Besides a few smaller corrections in the transcription and reading, these three are certainly the most important: the year, the statement that the cross was then sent to Gomionica, and, finally, the correct name of the silversmith. There are not many artists working in precious metals who are known by name, but the year given in the inscription leads me to suggest that Stefan Ivanović is the same silversmith of whom two other signed works are known. In the year 1632, i.e. only eight years before our Stefan Ivanović worked on the cross for the monastery of Gomionica, a certain Stefan Ivanović mounted a similar cross for the monastery of Orahovica in Slavonia.[11] The following year, 1633, a panaghiar was mounted for the same monastery[12] by a silversmith Stefan who signed his work with his

5 There is a (mechanical?) metathesis in spelling here: Hvro instead of Hrvo. The omission of the final 'e' was caused, I believe, by the lack of space.

6 Dabo is a short form of either Dabiživ, or Dabiša or Dabisav, all of them known in Bosnia and even quite common. The short form 'Dabo' is also known and I will mention a few examples from the 17th c. In a graffite from 1620 in the church in the village of Dolac, a man named Dabo is mentioned — Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* (Hereafter cited as ZiN), IV, No. 6593. A baker from Sarajevo called Dabo is mentioned in documents several times onwards — В. Скарић, *Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку*, Сарајево, 1928, 13, 62. Another Dabo, from the village of Vogošća, again in Bosnia, is mentioned in the list of donors to the Serbian church in Sarajevo — Ibid., p. 152. There is even a silversmith of the same name — this time in its Eastern dialect form: Daba — from Denta in the Banat — Д. Ј. Поповић, *Срби у Банату*, Београд 1951, 172.

7 There was a very well known feudal family of this name — J. Мијушковић, *Хумска властеоска породица Санковићи* (La famille noble des Sanković) in Историјски часопис 11, 1960, 17—54. The last member of this family known for certain lived, however, in the early 15th century.

8 I.e. Stefan (Stephen). The use of 'hv' for 'f' and vice versa is a well known phenomenon in Serbian.

9 Grgić read wrongly: Ivanković. There is no 'k' there. The correction is necessary beacause both names exist contemporaneously.

10 Sonbor certainly stands for Sombor, as Grgić rightly recognized. I quote a parallel example, again from the same century — ZiN, I, No. 2006.

11 From the inscription (ZiN, I, No. 1238) it is known that Stefan Ivanović from Sarajevo handmade (the expression certainly refers to the metal mounting) this cross for the church of St. Nikola of the monastery of Orahovica in Slavonia (П. Момировић, *Прилог проучавању сарајевских кујунџија* (Contribution à l'étude des ciseleurs de Sarajevo), in Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju južnoslovenskih naroda pod turskom vladavinom, V, 1954—55, p. 201, is certainly wrong in assuming that the cross was made for the monastery of the same name on the river Lim whose church, today in ruins, was dedicated to St. George.

12 Panaghiar is a small pectoral icon. It derives its name from the representation of the Virgin Panaghia which usually occupies the central part, while the accompanying decoration varies from one piece to another. This panaghiar from Orahovica was first published by M. Валтровић, *Српске црквене старине на Будим-Пештанској земаљској изложби*, in Старинар, 3, 1886, 85. It is described as octagonal with a diameter of 7.5 cm. and has convex lids on both sides which, when open, reveal two icons carved in cypress wood. On the one side there is a figure of the Virgin with raised arms and a winged Christ-child at her breast, and on the other, a composition of the Hospitality of Abraham. On the outer side of the lids of this diptych there are two small circular openings which can be closed by small round doors on hinges. One of these two doors is missing. Through one of the openings one can see the representation of the Entombment of Christ, and through the other the image of Hetoimasia,

first name only, unless the rest of the inscription including his surname has been lost, together with one of the two lids which is missing.[13] The fact that both pieces were made for the same monastery in two consecutive years and that the same — not too common — expression for „handmade by" — *rukodelisao*, is used in inscriptions on both panaghiar and cross from Orahovica (as well as on Gomionica cross) leads one to belive that all three objects were made by the same silversmith. Of course, it would be possible to ascribe two crosses to two artists of identical name working at the same time, one in Sarajevo the other in Sombor, if it were not for the striking similarities between the two objects.

Naturally, the basic form of the silver frame was in both cases conditioned by the form of already existing wooden crosses but all the rest shows that they belong to the same tradition in more than a general sense. The similarities certainly go beyond what can be considered to be current general conventions in this type of object. The handles which were added are in both cases octagonal in section. The nodus, or knot, placed in the middle of the length of the handle is not very prominent. The three arms of the cross, as well as the handle, end in a ball-like nodus; all four of these are of the same form on the cross from Orahovica — the one on the handle being only slightly larger than the others — while on the cross made for Gomionica the nodus on the handle differs from the other three. The former, however, resembles the nodi on the cross from Orahovica. In both cases they consist of the same elements, the only difference being that on the earlier cross the sections on both halves of the nodus are pierced while on the other they are not. The impression of solidity which was thus achieved in the Gomionica cross corresponds better stylistically to the other nodi on the same cross which were formed as solid balls to which semi-precious stones, set in flower-like beds, were applied.

The display of other semi-precious stones and glass-paste, aded to the gilded silver mounting, is identical in both cases.[14] The same applies to their setting on a flat

both carved in wood. The wooden carved panels of the panaghiar which are accompanied by Greek captions are, according to Valtrović, inferior in quality to the silver mounting on which there is an inscription in Serbian which says that the panaghiar was handmade in 7141, i.e. 1633 A.D. by Stefan, for Dimitrie, Sub-Abbot of the monastery of St. Nikola at Orahovica. The inscription is published also in ZiN, I, No. 1251. The panaghiar was described later (the inscription having been slightly differently transcribed) by Grujić in Старинар, Трећа сер. XIV, 1939, 43—44. According to Valtrović by the middle of the 18th c. the panaghiar had found its way into the monastery of Krušedol. If we can trust Grujić, the object was still there in 1939, but he seemed to follow Valtrović's statement without query. That the panaghiar was kept in Krušedol is repeated also by Kašanin in В. Петровић — М. Кашанин, *Срйска умейносй у Војводини од доба Десйойа до Уједињења*, Нови Сад 1927, 57, but his description of the object leaves the impression that the author has never seen the panaghiar himself. However, L. Mirković in his catalogue of the treasury of the monastery of Krušedol (*Сйарине Фрушкогорских манасйира*, Београд 1931, passim) does not mention the panaghiar at all. I was unable to trace it and as far as I know an illustration of it has never been published.

13 According to the description by Valtrović, the date when the panaghiar was enchased followed by: 'Handmade by Stefan', was engraved on the gilded flat interior surface of one of the small doors, the other of which is missing. The length of this inscription corresponds closely to the length of: 'Ivanović Saraevac' (Ivanović from Sarajevo) which might have easily been engraved on the other lid.

14 The Orahovica cross has four more of these stones placed on the sides of the cross. The sides of the Gomionica cross are deco-

plate in the form of a flower with four three-lobed petals; the stone, or piece of glass paste is embedded in a round or octagonal frame.

The narrow bands which edge the individual scenes are on both crosses indentical in design.[15] Each scene is, in addition, framed with a pointed arcade cut from a thin silver sheet. All the decorative elements on these arcades, done in a chasing technique, are identical on both crosses.

The sides of the handles are covered by the inscriptions. Carefully designed decorative letters are emphasized by a background hatched with densely engraved parallel lines. The inscription on the cross from Orahovica is divided into two parts of which, the first, and longer is arranged so as to cover four alternating sides of the handle. The second part, containing only the signature of the silversmith, is engraved in a flat surface on one of the empty sides; it is in smaller characters and is less richly ornamented. On the later cross from Gomionica, the inscription, which contains a longer text, occupies six sides of the handle and runs, like on the cross from Orahovica, without being interrupted by the nodus and with each line starting from the base of the cross and reading towards the bottom of the handle. On the cross which is now in London, however, the signature of the silversmith forms an integral part of the text of the inscription and occupies the second half of one side and the whole of the next side. That in both cases the inscription were regarded as part of the decoration is indicated not only by a careful and very decorative ductus of the characters with attractive superimposed letters in abbreviations and ligatures, which are otherwise of quite usual types, but also by the small ornaments which fill the empty spaces.[16]

If, however, the Orahovica and Gomionica crosses were mounted by the same silversmith, the question arises: was Sarajevo or Sombor the place of Stefan's workshop? So far nothing has been known about silversmiths in Sombor at such an early time. By the end of the 17th c. there were in Sombor, which must then have been still a relatively small place[17], over 30 Serbian craftsmen, but the hypothesis that some of them were silversmiths[18] has yet to be proved. Sarajevo, on the

rated in such a way that a gilded pierced ornamental plate lies across a silver plate. Two pierced rosettes on each side of the Orahovica cross make a base for the short stems of a flower-shaped bed for the above-mentioned stones. All the stones on the latter cross are in sexangular frames, while on the former, ten dark red garnets are set in round beds.

15 The only difference being that stylized bands around the garland of flowers run in diagonally opposite directions. Details on the bands on the Gomionica cross are less visible, due to the gold which was applied later.

16 Engraved floral ornaments also cover the two remaining sides of the handle of the Gomionica cross.

17 The view of Sombor from 1698 in Д. Ј. Поповић, *Срби у Бачкој до краја осамнаестог века*, Београд 1952, shows a village with not more than 50 houses, two half-ruined mosques and a church, probably newly built. According to the population census carried out in 1699, there were in Sombor already 270 heads of families plus their 55 married brothers and sons, while at the end of the 16th c. Sombor had only 13 houses — Ibid., 150.

18 Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века* (L'orfèvrerie serbe du XVIe et XVIIe siècle), Novi Sad 1966, (Hereafter cited as Radojković, *Zlatarstvo*) 59. The author quotes as her source Д. Ј. Поповић, *Срби у Бачкој*, 150, who in turn relies on I. Iványi, *Baćs-Bodrog vármegye földrajzi és történelmi helynévtára*, I.

other hand, was at that time one of the most famous centers of artistic work in precious metals in European parts of Turkey, and the fact that Stefan Ivanović mentioned on the cross he mounted for Orahovica that he came from Sarajevo is probably nothing but an expression of the great repuatiton that the town enjoyed as the center of kuyunçular. It should, however, be noticed that here Stefan does not mention the place where the work was done and that might probably mean, particularly since it would be quite a common practice, that he spent some time in 1632—3 in the monastery of Orahovica itself, making, or repairing, various objects for them. On the other hand, in the Gambier—Parry inscription he mentioned the place where it was mounted. Should this be understood that Stefan's workshop in Sombor was by that time already well established? Very likely, since otherwise it would be difficult to explain why the Sankovićes, would take a precious object treasured in Gomionica to be enchased in Sombor and not in Sarajevo or any other of the well known centers of this craft nearer to Gomionica. The mention of Sombor in the inscription Stefan engraved on the handle of the Gomionica cross was a sort of an advertisement: it indicated where the artificer could be found should anybody need his service.

Although through the inscription on the Gambier-Parry cross we do learn that in 1640 Stefan Ivanović lived and worked in Sombor, his work done there still belongs entirely to the Sarajevo tradition in metalwork. The similarities between his work done for Orahovica eight years earlier and the mounting made in 1640 in Sombor are not the only proof of the stylistic continuity in his work. In all those things in which the objects so strongly resemble each other, the Gomionica cross, made in Sombor, finds its proper place among the objects of the same kind which originated in Sarajevo workshops. Of some twenty hand crosses from the 17th century published by Miss B. Radojković in her monograph on the Serbian metalwork of the 16th and 17th centuries, the Sarajevo group appears not only as most homogeneous but with all those characteristics which we have already noticed on both of Stefan Ivanović's crosses. The handle is always polygonal and the nodus on the handle is smaller than on the crosses or for that matter also on other objects from other workshops (for example, on the stem of the high leg of a chalice). The nodi on the objects made by Sarajevo silversmiths are often reduced to nothing more than rings of twisted wire, sometimes interlaced in a triple plait — as is the case on the cross from Orahovica — which is in keeping with the rather unusual usage of filigree by the Sarajevo silversmiths. The silver mounting of both the Orahovica and Gomionica crosses also show some other important characteristics known to be distinctive of Sarajevo works in which late Gothic, plastically treated motifs in decadent forms which must have reached Sarajevo from the Adriatic coastal regions via Hercegovina, are mingled with typical Oriental motifs such as chick-pea and bean foliage with small heart -shaped leaves, crescents, six-pointed stars, stylized cypress trees etc. The mixture was easily achieved firstly because of a common inclination in these arts towards certain identical forms, for example

Szabadka 1889, 145. The latter however does not say anything more than that in 1699 there were in Sombor 31 craftsmen (Hungarian: iparos). It is, of course, by no means impossible that among the immigrants in Sombor were some former Sarajevo citizens. A 1715 census thus mentions a certain Peter Bosnyak (Peter from Bosnia) and a Dabb Szargyevacz (Dabo from Sarajevo ?) — Ж. Сечански, *Пописи становништва Бачке током осамнаестог века*, Београд 1952, 348.

the pointed arch, and secondly because of their similar attitudes towards geometric ornament. But to bring this hybrid into an organic unity would be impossible without a great productivity in which the elements of different origin are infinitely repeated, adapted to each other gradually, and painlessly mingled into a new style.[19]

Studying the assimilation process of these two traditions in Sarajevo metalwork, it can be noticed that the oriental element gradually suppresses the other which, being exhausted, was already dying out of its own accord. As signs of this course one can follow the mutation of, for example, Gothic leaves of ivy into a quatrefoil palmete, very popular on Turkish metal works, or of the transfiguration of the fleur-de-lis into the lotus flower. The same can be said for the very shape of the objects made there, and this holds true not only of those, which, like metal belts, buckles and other decorative parts of clothes and jewellery, followed naturally the Turkish fashion. The triumph of oriental forms can be seen even on objects made for Christian religious use. Thus a monstrance (now in the Museum of the Old Serbian church in Sarajevo) was made in 1676 in the form of an oriental kiosk. Only small medallions of the saints, inserted inconspicuously in the ornamentation which is otherwise absolutely Turkish, and the small crosses which crown the five otherwise absolutely oriental domes of this small baldachin, reveal that we have here a Christian liturgical object.[20]

It is known from documents that the kuyunçular from Sarajevo in the 17th c. were rich and distinguished citizens and this means that their trade was flourishing at that time. The beginnings of this craft in Sarajevo, as far as the known documents show, go back into the middle of the 16th c. and it is very probable that they should be seen as one of the results of the prosperity which the town enjoyed during that period of Turkish administration. A strong influx of oriental elements in decoration, the acceptance of Turkish — or Arabic — technical terminology, and the appearance of silversmiths with pure Turkish names, lead one to assume that a considerable direct influence from the Near East was here at work. Another important stimulus for

19 Radojković, *Zlatarstvo*, 141—146. Miss Radojković was not the first to recognize Sarajevo as one of the centers of art in metal-work at this time. Several important studies preceded her book in this particular respect. I have already mentioned the works by Skarić (supra, n. 6) and Momirović (supra, n. 11) to which should be added a comprehensive study by H. Kreševljaković on crafts and guilds in Sarajevo during the Turkish occupation — *Esnafi i obrti u Bosni i Hercegovini (1463—1878)*, Sarajevo, in Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slovena, XXX, 1 Zagreb, 1935, passim. However these authors were more concerned with historical and sociological problems connected with the development of various crafts in Sarajevo. The artistic value of works by the Sarajevo silversmiths has been studied much less, in fact only in certain special cases such as in the description of some important collections. The one which should be mentioned here is: Л. Мирковић, *Сшарине сшаре сриске цркве у Сарајеву* in Споменик СКА LXXXIII, 65, Beograd 1936. Of earlier attempts to outline the character of the art of Sarajevo silversmiths in a broader, Yugoslav, context, I would like to mention as more accessible to a Western reader Miss Radojković's publication *Die künstleriche Bearbeitung des Metalls vom XI. bis XVIII. Jh.*, Beograd 1955, and the introduction to the catalogue of an exhibition held in Belgrade in 1956: *Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves au cours des siècles*, I. Rédaction du catalogue I. Bach, B. Radojković et Dj. Comisso, Beograd 1956.

20 Radojković, *Zlatarstvo*, 143, fig. 182.

the fast and dynamic development of this craft, and one which is even more closely related to the objects which we are discussing here, was the restoration in 1557 of the Serbian Church organization in the lands occupied by the Turks, known as the Restoration of the Patriarchate of Peć. The churches and monasteries which for quite a time had been decaying, more because of poverty and negligence than because of any oppressive Turkish policy, began to be repaired and consequently a great demand for the services of crafts was suddenly created. Also the silversmiths, who until then must have lived only on commissions from the upper part of Turkish society — and in this part of the Empire it could not have been very large — were suddenly given a new boost. The repair of old and the making of new liturgical utensils (patens, chalices, crosses, incense burners, candlesticks etc.) and metal decorations on liturgical vestments must have become overnight an excellent business, and the craft of silversmiths in the latter half of the 16th c. lived to see a real boom.[21]

The opening of this new market must, I believe, have inspired the local Serbian people and other non-Islamized members of the population, to return to this craft which had its first great period in the Middle Ages. Among the first Serbian silversmiths in Sarajevo known by name, there are, in the second half of the 16th c., the members of the family Desisalić which was of feudal origin. It has already been suggested that in the Turkish conquest they lost their land and decided to turn to this delicate artistic craft which they may have considered suitable to their noble origin.[22]

The Church, of course, was not the only client of the Sarajevo silversmiths, and among the objects which can be ascribed to their workshops, there is a great number of other things like jewellery etc. On some of these pieces there are the signatures of Turkish silversmiths[23], but it is also certain that a great number of similar things came from the workshops of Christian silversmiths who in number (at least in the 18th c. from which period there are more documents preserved) came immediately after the Turks and before the Jews — and all of them were organized into one single guild.[24] The national and religious differences were ignored not only in the matter of professional organization but — and the significance of this fact for a better understanding of the Sarajevo school in metalwork can hardly be overrated — the Turks were sometimes commissioned to make objects for Orthodox churches.[25] There could not have been an easier and more natural way for the

21 Ibid., 55, 83, 117 f. The Turkish authorities granted the craftsmen certain privileges in tax duties and encouraged in such a way the revival and development of crafts in the Empire — Ibid., 64.

22 Momirović, op.cit. 200 f.

23 For example on a pafta, a large buckle, which was made by a certain Eyub and is now in the treasury of the monastery of Savina (Radojković, *Zlatarstvo*, 145).

24 Kreševljaković, op.cit., 83, 122.

25 Miss Radojković mentions two unpublished objects of this kind: a cross from the vicinity of Užice with the Turkish stamp, and a church oil-lamp from Kosijerevo on which there is the signature of the silversmith — Mula Yeki (*Zlatarstvo*, 145). The author argues, citing convincing examples, that certain objects made in Istanbul, even in Imperial workshops there, found their way into the treasuries of some Serbian churches and, being used there as liturgical utensils, influenced in ornamentation some objects made locally (*Zlatarstvo*, 153).

introduction of oriental elements into the late—Gothic heritage of this kind of local art.

*

The cross in the Gambier—Parry Collection also appears to be an important document for the early history of the expansion of Sarajevo metalwork. The dependence of some northern centers of this art, such as Pecs in southern Hungary, on the influence of the Sarajevo school has been hitherto explained by the migration of some Sarajevo silversmiths to the north after the Austro—Turkish war at the end of the 17th c.[26] Fearing Turkish revenge for the sympathy and support they gave to the Christian armies during the successful campaign against the Turks at the beginning of the war which broke out in 1683, great number of Serbs left their homes and moved to the north to settle in the areas which were liberated from the Turks. It is known that with the Austrian troups retreating from Bosnia many citizens of Sarajevo left the town, which was set on fire in 1697.[27] But the date on the cross in the Gambier—Parry Collection antedates this flight of the citizens of Sarajevo for more than half a century and belongs in the period when Sombor, where Stefan worked, was still firmly in the Turkish hands. It seems more probable that Stefan found it advisable to leave Sarajevo for economic reasons because there, as we can easily imagine, the competition in his profession must have been very strong. In another place he could find a new clientele without great difficulty. If he had succeeded in establishing a reputable workshop in the remote little town of Sombor, then it is, at least partly, to his credit — as well as of those who might have followed his example, that the workshops in these areas reached such a great prosperity at the beginning of the following century. The explanation for the flourishing of the art of metalwork from the turn of the century usually given is that, together with thousands of other refugees who settled north of the Danube and Sava at the end of the 17th c., a great number of silversmiths had moved too. It seems now, however, that the prosperity of these northern workshops should be seen only as a consequence of the gradual increase in number and size of Serbian colonies in those parts, and that this new Slavonic population, having been many times multiplied, formed a large clientele for the products of silversmith workshops which were already in existence. The discovery of the cross made in Sombor in the Gambier—Parry Collection was not necessary to prove the existence of Serbian silversmiths in these parts before the end of the 18th c. From signed works and other documents it has been known that in Voïvodina (the part of modern Yugoslavia which lies between Rumania, Hungary, and the rivers Danube and Drava) while it was still in Turkish hands, several workshops of this kind were in production — and even very active. The best known center of this craft was Bečkerek (modern Zrenjanin); the earliest signed work from there dates as far back as the first half of the 16th c.[28]

The northwards expansion of the Sarajevo silversmith school began certainly in the first half of the 17th c., if not earlier. From the beginning of the 18th c. small workshops of Serbian silversmiths began to grow there and they continued their

26 Radojković, *Zlatarstvo*, 61, 142.

27 Skarić, op.cit., 27.

28 Radojković, *Zlatarstvo*, 105—109. See also pp. 58—59.

activity on the basis of the old Sarajevo tradition, but, being on the one side exposed to direct artistic influence from Central Europe, and on the other cut off from the center of their original tradition in Turkish Bosnia, they lost their oriental character to disappear finally into a new art of a late provincial Baroque.

*

J. Beckwith was, I believe, right in ascribing the wooden part[29] of the cross from Gomionica to one of the workshops on Mount Athos but certainly not in asserting that we have here small panels which were brought from Athos to Sombor to be mounted there in a cross. First of all the correct translation of the inscription shows clearly that the cross was sent to the monastery of Gomionica in 1640, by Father Antonie, unless the phrase, should be understood to mean that Antonie had the cross repaired (or enchased) in Sombor by a professional silversmith.[30] It is not, indeed, difficult to see that certain parts of the metal frame — semi-collonettes with oriental arches which enclose individual scenes — are not completely preserved, and where these parts of the metal decoration are missing it can be seen that they partly covered an original wooden carving. This carving, I noticed, was either damaged or — and this other possibility should not be absolutely discarded — it was deliberately scraped off by the silversmith to enable him to set in neatly the metal arcades. In any case it is certain that the carved decoration on the wooden cross existed independently from and before its metal frame. Beckwith's phrase that the cross „was carved on Mount Athos and exported to Sombor for mounting" implies that when the wooden cross was made (it is in this particular instance nonsense to assume that we have here a set of individual panels made to be assembled in a metal frame) it was expected to be immediately mounted in a metal frame. That wooden crosses of this sort were originally thought to be without any metal applications is known not only, as is the case here, because the original decoration carved on the wooden body of the cross appears underneath the metal applications, but because a great number of wooden crosses of this kind exist which have never been mounted in a metal frame at all.[31]

29 Beckwith recognized the wood as cypress. Crosses of this kind, and this applies particularly to those carved at Athos or in Jerusalem, are usually made of cypress, pine-tree or cedar. The apocryphal gospel of Nicodemus tells the story that the Holy Cross on which Christ was crucified was made of these three kinds of wood. The craft of making these crosses was considered as a special, and certainly very honourable, profession. The wood-carvers who made these crosses are called in Serbian texts 'krstari' or 'krstoresci' — See a 17th cent. reference in Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др.* in Споменик СКА, III, Београд 1890, 178. There is a special expression for this craft in Russian too — 'krestečniki' (Б. А. Рыбаков, *Ремесло древней Руси*, Москва 1948, 585, n. 150). Sarajevo silversmiths considered it a special privilege to adorn these crosses which were thought to be a sort of effigy of the Holy Cross, and for that reason they considered Sts. Constantine and Helena as the patrons of their craft — Momirović, op.cit., 223.

30 See Radojković, *Zlatarstvo*, 72, where are listed similar expressions refering only to the care taken by somebody for a work of this kind to be done, and not stating that the person has done the work himself.

31 In an inventory of the Old Sarajevo church made in 1681 there are listed five wooden crosses without a metal frame and five with — Skarić, op.cit., 155.

My attempt to find parallels for the wooden part of our cross, which, being made independently from its metal frame should be studied separately, was rewarded in the finding of two very close examples. One of them is absolutely identical with the Gomionica cross. Before the last World War it belonged to the church of Kamenica in Srem (north-west of Belgrade) and is now kept in the collection of the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade[32] (Fig. 3). The first thing which strikes one even without going into a systematic study of such objects, and this study still remains to be made, is the total concordance between Gomionica and Kamenica crosses in number and disposition of scenes, which on crosses of this sort otherwise vary enormously. Although the bottom arm of a cross is always longer than the others, it is very often the case that each side of a cross is divided into five fields only, of which four occupy the arms and the fifth the space at their section. Sometimes, probably with intention to emphasize the importance of the central scene, the panel in the middle is slightly elongated towards the lower arm. There are, again, cases where the central panel is enlarged towards the upper arm or sometimes both upwards and downwards. It can happen that the bottom arm, if it is unusually long, is divided into three panels and this results in the cross having seven panels on each side. But the majority of crosses has only twelve panels, six on each side, two of which are on the bottom arm, one on each other and one on the crossing — obviously the purest solution. To these scenes, after that, can be added small separate cells filed not with compositions but with individual figures of angels and saints, and the latter are quite often placed on the side arms of the cross instead of any scenes. In their decorative schemes the crosses from Gomionica and Kamenica correspond to each other: each side of the cross is divided into six panels, two on the bottom arm, one on each of the other three arms and one on the crossing.

The second feature these two crosses have in common is the repertory of scenes represented. In both cases we have the compositions which in Byzantine iconography are called the cycles of the Great Festivals: the Annunciation, the Nativity, the Presentation, the Baptism of Christ, the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem, the Crucifixion, The Descent into Hades, the Ascension, the Pentecost and the Dormition of the Virgin. Considering its popularity in Byzantine — and later East Christian art — the selection of scenes on these two crosses is hardly surprising. But there is something which strongly links our two crosses, and this is the position of individual scenes within the decorative scheme. Examining a great number of crosses of this type, and concentrating attention on those which belong roughly to the same period as our two pieces, and among them on those which display the same number and the same repertory of scenes, I noticed the existence of a great number of remarkably different varieties. Thus, for example, the Baptism of Christ can be placed on the left of the Nativity which is usually given the central place on one side of the cross (the corresponding central position on the other is almost always taken by the Crucifixion) while the Presentation is put on the right. But there are some cases of a reverse ordering too: the Presentation — the Nativity — the Baptism (this is, for example, the case with the cross

32 Б. Радојковић, *Једна нейознаѿа груйа древних крсѿова са рељефима ӣразника* (Un groupe inconnu des croix de bois aux reliefs représentant des fêtes), Зборник Музеја примењене уметности, 5, Београд, 89—90, figs. 11 and 12.

which Stefan Ivanović enchased for Orahovica) reading, of course, from left to right.[33] It is also possible to give the place on the lowest panel on the bottom arm to the Entry into Jerusalem or, even more often, to the Raising of Lazarus. The alternative place for these two compositions is on the upper part of the cross, on its revers side, but in both, Kamenica and Gomionica, the Entry into Jerusalem is situated in the lowermost panel of the reverse side which is quite rare. Beckwith says that the chronological order of the scenes is disturbed, and if he has in mind this particular „irregularity" he is absolutely right. But, as I have already said, the disposition of the scenes varies enormously and it would be, if not impossible, then certainly very difficult to say which scheme should be considered regular. Among the great number of objects which go into this category (having either 12 or only 10 scenes from the cycle of the Great Festivals), those which I was able to see still have certain features in common, such as the fact that the central field on one side is occupied by the Nativity and on the other by the Crucifixion. For this reason alone it is impossible to follow the strict chronological order which Beckwith seems to expect, for in that case the Nativity, as the second episode, should be placed on the left (or on the right, it depends in wich direction the story unfolds) arm, chronologically immediately after the Annunciation in the sequence of these twelve compositions. The variation, or rather a lack of fixed rule, is to be seen also in the sequence of the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem, which, speaking in terms of the biblical narrative should go in this order. But, in the case of our two crosses and in some other examples as well, one of these two scenes is put in a quite unusual place.[34] Just this lack of system should be taken into account when trying to establish the relationship between individual objects and (besides other criteria which must not be neglected) to identify them as works from the same workshop. This is precisely the case with the crosses from Kamenica and from the Gambier—Parry Collection which show an identical arrangement of the same set of scenes.

We reach the same conclusion if we analyze in detail the iconography of individual scenes. For the sake of brevity I am reproducing two examples only: the Crucifixion and the Descent into Hades. These scenes, when compared on the two crosses show complete concordance in both the general scheme of the composition and in all consisting elements (Figs. 4 and 5).

The manner in which the arcades around individual scenes are formed is also identical on both crosses: the twisted columns with stylized floral capitals supporting pointed arches are not in themselves a rare feature on this kind of object and it would be more correct to say that they, like the stylized half rosettes which fill the triangular spaces between two arches, represent a very common part of the

33 There are also cases where the Baptism is put in the central field, but then the general scheme of decoration is basically different from the one which our two crosses display. Valtrović (Старинар, III, 1886, 75) suggested that the Baptism and the Crucifixion were the two most important representations on crosses of this type because without them „the cross could not be used for liturgical purposes".

34 On a cross from Sarajevo (Мирковић, *Старине старе српске цркве у Сарајеву*, p. 27, No. 76, Pl. XL, 1) the scene of the Raising of Lazarus is put in the 'last' panel, i.e. a reverse solution to that in our two crosses.

carved decoration on wooden crosses of the 17th c. But if all these elements on the cross from the Gambier—Parry Collection are closely compared with other objects of this group, it immediately becomes clear that this piece was carved by the same man who made the cross from Kamenica. The same is true for the Greek captions above the scenes.[35]

The cross from Kamenica is not, unfortunately, dated by an inscription, but because of its close stylistic affinities with another wooden carved cross from the monastery of Piva in Montenegro it was suggested to date in the late 16th c.[36] The year 1597 inscribed on the latter piece refers to its metal frame and gives therefore only a terminus ante quem for its wooden part. Even if the carving of the wooden cross was not long before its mounting in silver frame — and the chronological relationship between the two has to be established independently in each case — the wooden part of the cross from Piva belongs certainly in the 16th c. and, theoretically, in an even earlier time. Indirectly this applies also to the cross from Kamenica. It has already been noticed that crosses of this so-called Athos type at one time simply flooded Serbian churches and monasteries, and one is tempted to link this import, unmatched in intensity before or since, with the exceptional need for church utensils which followed the restoration of the Serbian Church organization in 1557. Regardless of the question as to how close our twin crosses are to the cross from Piva[37], all three of them certainly belong to a large group of wooden objects carved probably in the Athos monasteries and brought from there to Serbia. I am inclined to believe that they should be dated in the decades following the Restoration of the Patriarchate of Peć.

The second parallel I found for the wooden cross of Gomionica seems to confirm its proposed provenance. During my visit to the monastery of Hilandar at the Mount Athos in the summer of 1968, I noticed that one of the two wooden carved crosses which are kept on the altar mensa of the monastery catholicon, is very similar to both the Gomionica and the Kamenica crosses. I reproduce here some photographs taken by father Mitrofan of Hilandar to show how very likely it is that the crosses which once belonged to the monasteries of Gomionica and Kamenica (and probably the one which is still in Piva) were carved somewhere at Athos. I do not

35 On the sides of the Kamenica cross, as well as on many other wooden crosses of this kind, there are carved decoratively designed Greek letters: A, T, Π, K, M, another Π, ΣT, (in a ligature) and Γ. (On some other crosses there are two more letters: another Π and Θ). I do not know if any explanation of the meaning of these letters has been offered before, and in the literature I consulted they are simply called 'cryptograms'. It seems to me that the letters are related to the representations on the cross, or, better to say, to the festivals they illustrate. So 'M' would, for example, stand for 'Metamorphosis' (Greek for the Transfiguration), one of the 'Π's for the Pentecost, 'CT' for 'Staurosis' (the Crucifixion), 'K' for 'Koimisis tis Panagias' (the Dormition of the Virgin) etc. The explanation can, however, be questioned and deserves further study. See R. M. Dawkins, *The Monks of Athos*, London 1936, 230-235.

36 Радојковић, op. cit., Зборник Музеја примењене уметности, 5, 1959, 81, Fig. 5a. I have been unable to examine the cross myself.

37 See also the cross from Curteni — I. D. Ştefănescu, *Monuments d'art chrétien trouvés en Roumanie*, Byzantion 6, 1931, 589—590.

insist, though it is by no means impossible, that all of them, including now the one from Hilandar, came from under the chisel of the same carver. There are, to be sure, certain differences between the Hilandar cross and the others[38], but anybody who has ever studied the objects of this kind will easily recognize that all three (or four, if we include the cross from Piva) belong to the same period, and very likely to the same workshop.

*

From the inscription which Stefan Ivanović engraved on the handle we know that the cross which is now in the Gambier—Parry Collection in London, was sent to the monastery of Gomionica in 1640. A monograph on this monastery, which lies near the town of Banja Luka in north-western Bosnia, has just been attempted, but the scarcity of documents leaves the early period of monastery's history rather obscure.[39] What has now been proved is that the tradition about the monastery being founded at the end of the 16th century by a group of monks-refugees from the monastery of Mileševa is based on a misrepresentation of some texts. The year 1640, which is given in the inscription on the handle of our cross, is one of the oldest known mentions of the monastery of Gomionica. Only a few years later, a postscriptum in a book printed in 1648/9, refers to a monk Ioan who was tonsured in Gomionica but also spent some time at Athos.[40] Earlier than the year given on the Gambier-Parry cross, and, possibly, referring to the same monk Antonie, is the inscription in a codex containing some writings of St. John Chrysostomos saying that it was comissioned by a hieromonk Antonie in Karyes on Mount Athos in 1626 to be sent to the monastery of Gomionica in which the said Antonie was formerly one of the brethern.[41] The reference seems to confirm the reading of the inscription on the London cross which is proposed here, and to explain how a wooden cross carved probably somewhere at Athos reached the small monastery in the north-western corner of Turkish Bosnia.

*

The cross which formerly belonged to the Bosnian monastery of Gomionica, and is now in the Gambier—Parry Collection in London, was not made, as was pre-

38 Thus, for example, the display of scenes on one side is identical, but it varies on the other; the Descent into Hell on the Hilandar cross is placed to the left of the central scene of Crucifixion, the Entry into Jerusalem to the right, while the Dormition of the Virgin is in the lowermost panel, underneath the Pentecost. The lateral sides of the Hilandar cross, unlike the cross from Kamenica, are covered with narrow panels filled with individual standing figures. We do not know what is, if anything, carved on the sides of the Gambier—Parry cross but in case it corresponds in this respect to the Hilandar cross all three of them might have easily be carved by the same man. In that case I would have to temper the significance of identical layout of the scenes. The Hilandar cross has not been published yet to the best of my knowledge. Its height, without the handle, is 22,8 cm., the width 14,5 cm. The width of the upright bar is 5,1 cm., the horizontal being slightly wider (6,2 cm.) and the thickness is ca. 3 cm.

39 П. Момировић, *Манастир Гомионица* (Das Kloster Gomioniza), Богословље, XXIV, 1968, 47—96. Mr. Momirović was kind enough to explain to me in a letter that the marginal note dated 1628 and published in ZiN, IV, No. 6699 does not refer to the monastery of Gomionica.

40 ZiN, I, No. 1433.

41 *Д. Богдановић, Српски рукописи у Библиотеци епархије арадске, Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXIII, 1, 1975, 22-26.

viously suggested, in the first half of the 18th c. but its wooden part should be dated before, and its silver mounting, probably shortly after, 1640. The metal part of the cross deserves to be further studied because of the opportunities it gives for a better understanding of the Balkan art in precious metals, also for the light it throws on the expresion of the famous Sarajevo school of *kuyunçuluk*, and, finally, because it can illustrate the evolution of style of one of the few silversmiths known to us by name and of whom three identified works are known. Nor should the wooden part of the cross cease to interest us for it belongs among those objects which illustrate how Byzantine iconographic tradition, continuously cultivated in the secluded monasteries of Athos, was re-introduced into the Balkan countries, where the Turkish conquest almost brought a complete end to medieval religious art.

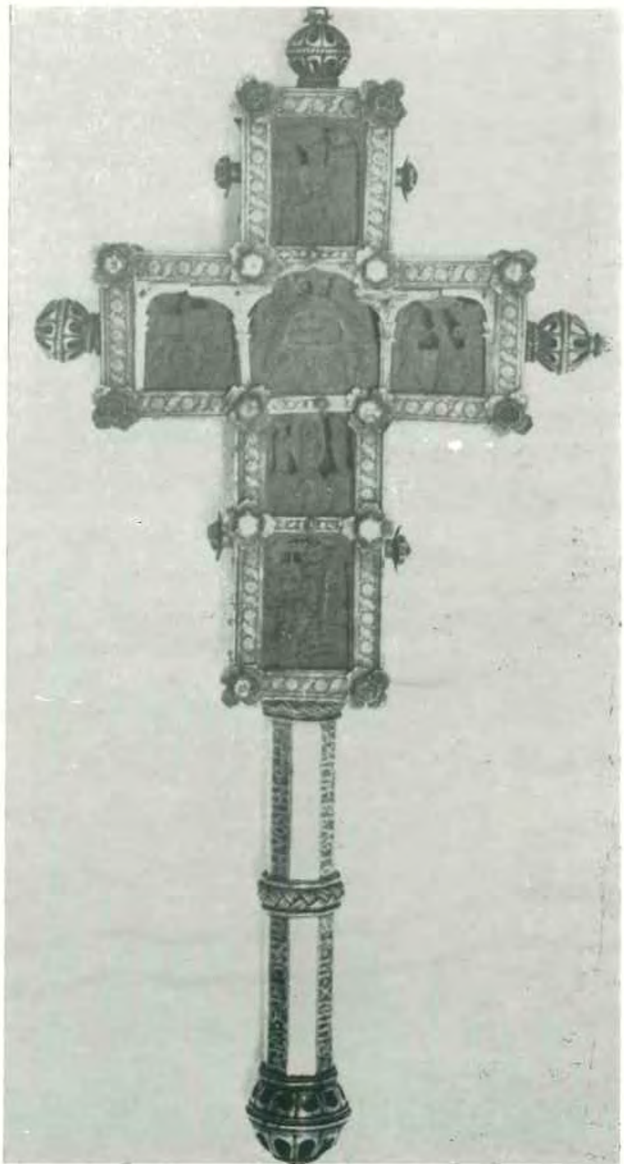
У приватној уметничкој збирци Gambier—Parry, која је недавно поклоњена Лондонском универзитету, налази се један сребром оковани дрворезбарени крст (сл. 1). Крст је објавио J. Beckwith (The Burlington Magazine, CIX, March 1967, 173—174) предлажући да га треба датирати у рани 18. век. Дугачак српски натпис на ручици крста (текст натписа на стр. 152) даје, међутим, годину — 1640. Тада је неки монах Антоније послао крст манастиру Ваведења у Гомионици, док је Стефан Ивановић затим оковао крст у сребро. Стефан Ивановић је крст оковао по налогу јеромонаха Антонија из манастира Ваведења у Гомионици. За овај рад, који је био обављен у Сомбору, платили су Аврам, Гвозден, Хрвоје (?) и Дабо Санковић. Натпис наводи на помисао да би се Стефан Ивановић могао идентификовати са сарајевским кујунџијом истог имена који је 1632. оковао један крст за славонски манастир Ораховицу (сада у Повјесном музеју Хрватске у Загребу — сл. 2, а), можда и један панагијар за исти манастир следеће године (овај предмет је, изгледа, изгубљен). Поређење два потписана крста потврђује ту идентификацију. По свим својим карактеристикама и млађи од ова два Ивановићева крста припада сарајевском златарству. Ако је предложена идентификација тачна, ширење утицаја сарајевског стила у кујунџилуку према Северу почело је раније него што се досад мислило.

Ни дрвени део лондонског крста није без паралела. Један неоковани крст из Сремске Каменице (сл. 3) (сада у Музеју Српске православне цркве у Београду) му је толико близак (уп. сл. 4 и 5) да се вероватно ради о делима истог анонимног дуборесца. На основу упоређења са једним крстом из манастира Пиве, који је 1597. био окован, за каменички крст је било предлагано да га треба датирати у крај 16. века. Следећа најближа паралела дрвеном делу крста из Гомионице налази се у Хиландару (сл. 6). Из два записа (ЗиН, I, No. 1433 и Хиландарски Зборник 4, 171) зна се да је босански манастир Гомионица одржавао везе са Св. Гором у првој пол. 17. века. Може ли се на основу тога претпоставити да је Gambier—Parry крст донесен у Гомионицу из Хиландара?

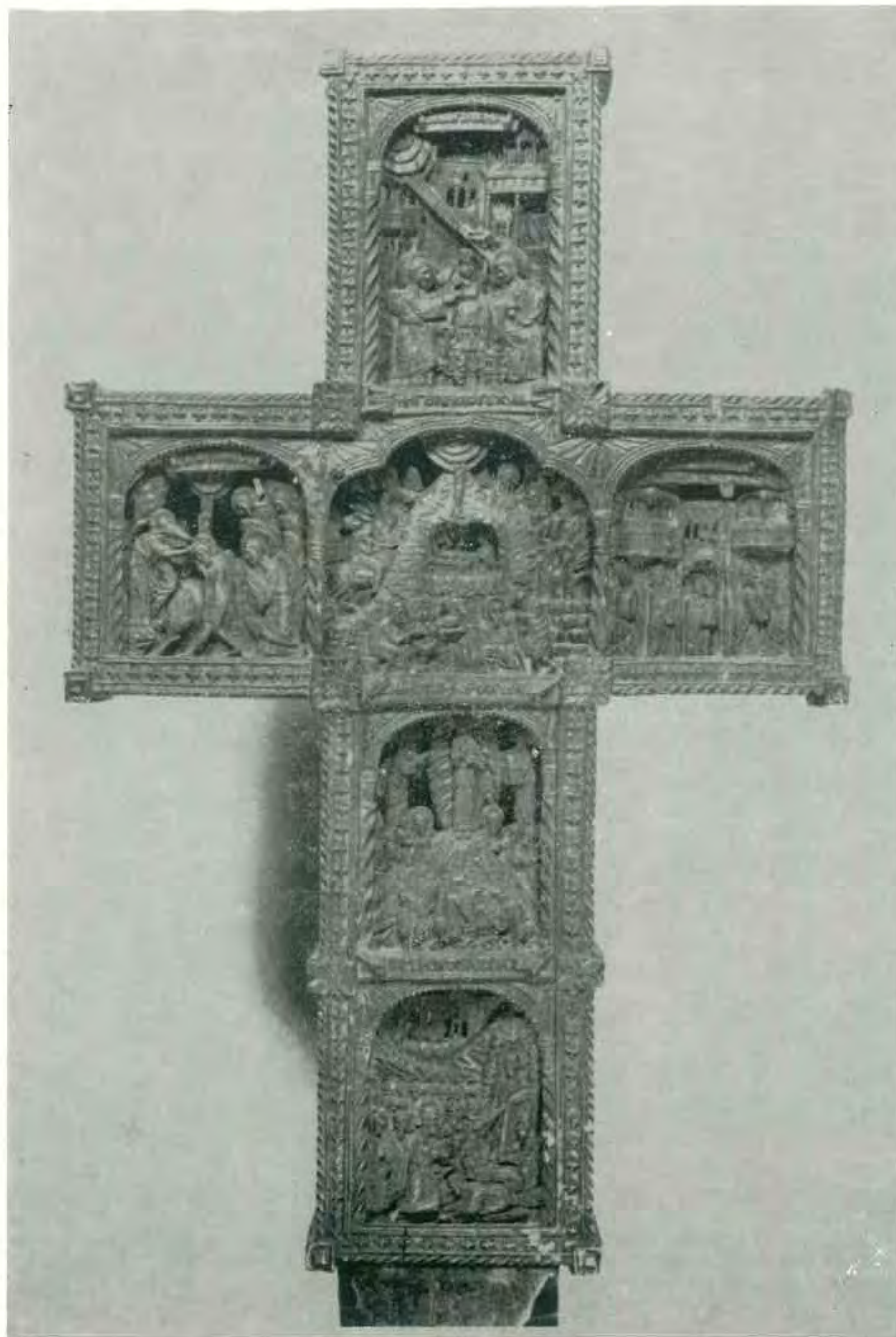
Натпис на нашем крсту представља истовремено један од најстаријих досад познатих помена манастира Гомионице који лежи неких 40 km западно од Бање Луке.



1. HAND CROSS FROM THE MONASTERY OF GOMIONICA IN BOSNIA (YUGOSLAVIA) CARVED IN CYPRESS WOOD PROBABLY ON MOUNT ATHOS, SECOND HALF OF THE 16th C. AND ENCHASED BY STEFAN IVANOVIĆ IN SOMBOR IN 1640 (GAMBIER-PARRY COLLECTION, COURTAULD INSTITUTE GALLERIES, LONDON).



2. HAND CORSS FROM THE MONASTERY OF ORAHOVICA IN SLAVONIA (YUGOSLAVIA) CARVED IN CYPRESS WOOD PROBABLY ON MOUNT ATHOS, END OF THE 16th C. AND ENCHASED BY STEFAN IVANOVIĆ IN 1632 (HISTORICAL MUSEUM OF CROATIA, ZAGREB).



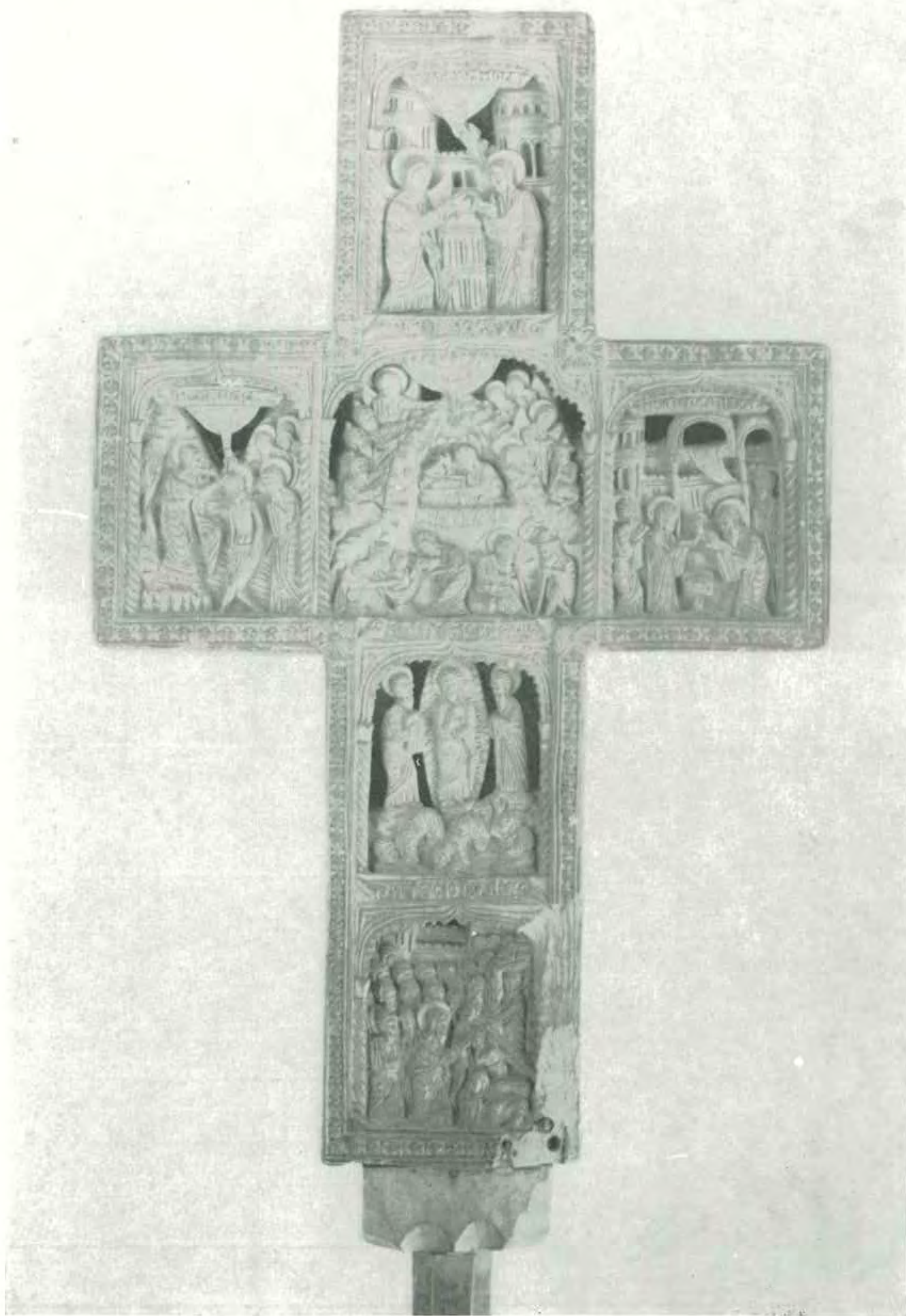
3. HAND CROSS FROM KAMENICA IN SREM (YUGOSLAVIA) CARVED IN CYPRESS WOOD PROBABLY ON MOUNT ATHOS, SECOND HALF OF THE 16th C. (MUSEUM OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH, BELGRADE).



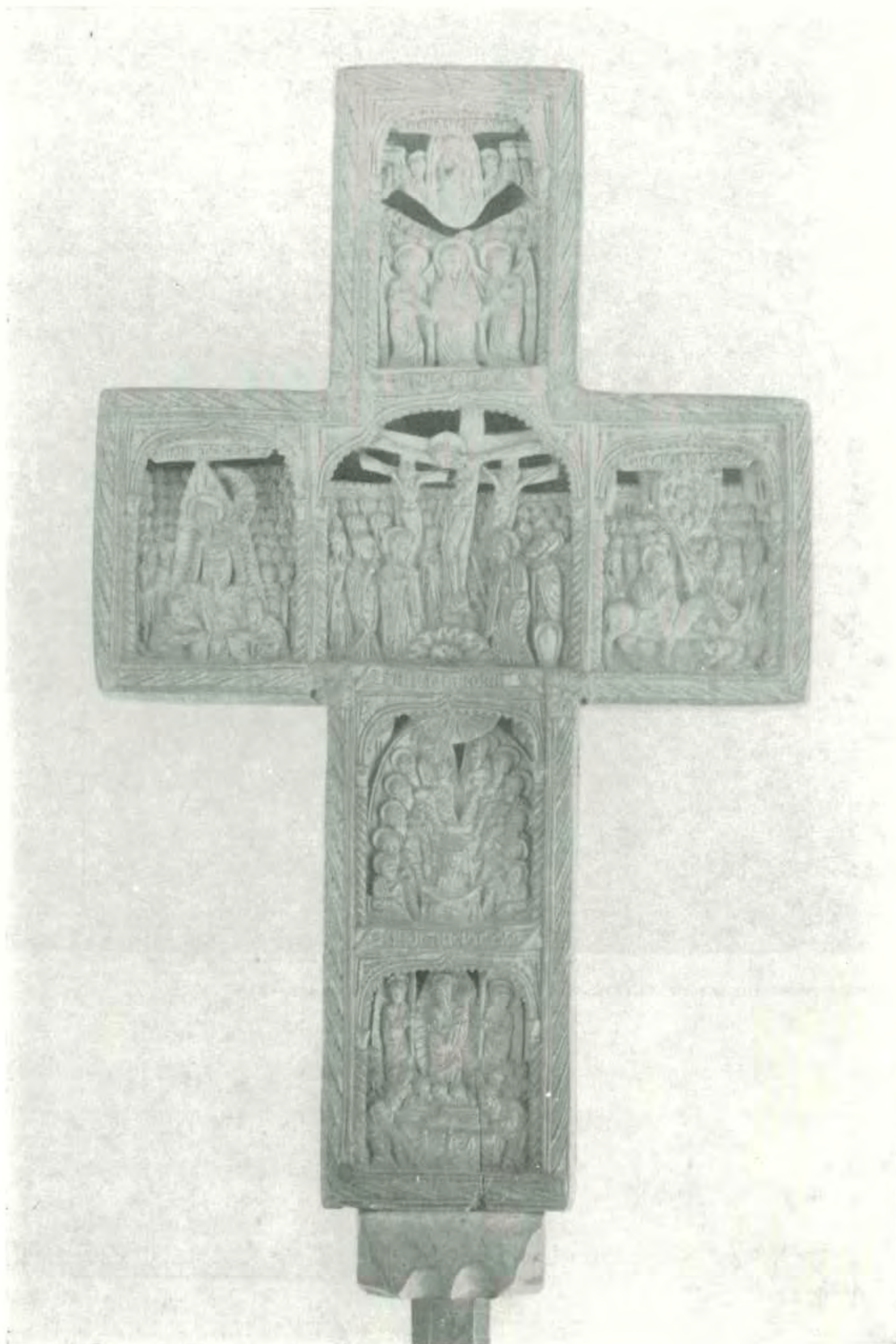
4. CROSS FROM KAMENICA, DETAIL: THE CRUCIFIXION AND THE DESCENT INTO HADES.



5. CROSS FROM GOMIONICA, DETAIL: THE CRUCIFIXION AND THE DESCENT INTO HADES.



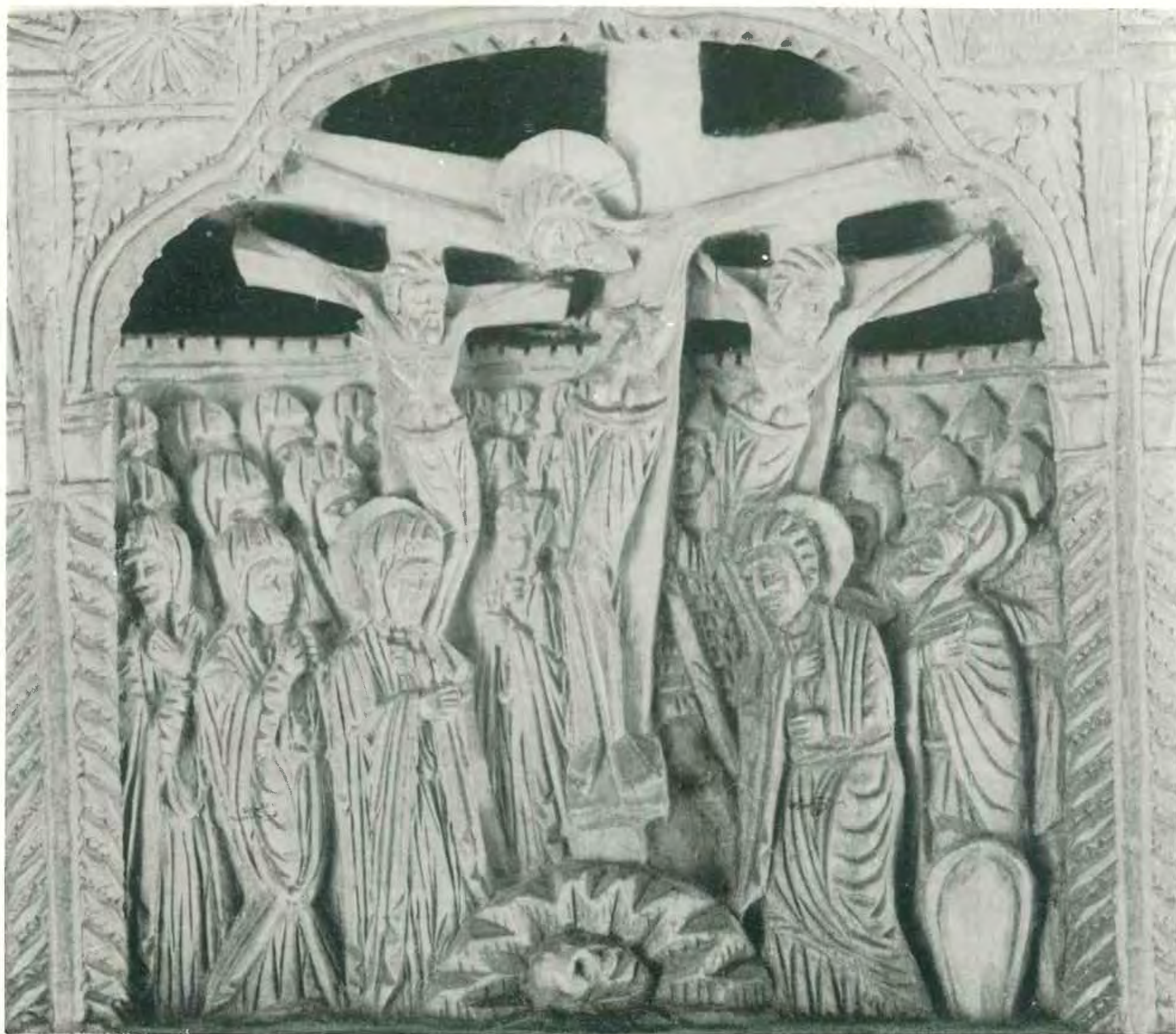
6. CROSS FROM HILANDAR. (Photograph by father Mitrofan).



7. CROSS FROM HILANDAR. (Photograph by father Mitrofan).



8. CROSS FROM HILANDAR, DETAIL: NATIVITY. (Photograph by father Mitrofan).



9. CROSS FROM HILANDAR, DETAIL: CRUCIFIXION (Photograph by father Mitrofan).

ИЛУМИНАЦИЈА РУКОПИСА XVII ВЕКА ИСПИСАНИХ ИЛИ НАБАВЉЕНИХ НА СВЕТОЈ ГОРИ ЗА МАНАСТИРЕ У СРПСКИМ ЗЕМЉАМА

МАРА ХАРИСИЈАДИС

У историји јужнословенске, понаособ српске писмености изузетно значајно место припада преписивачком раду у манастирима Свете Горе. Велики број српских рукописа је настао у разним светогорским скрипторијима на првом месту у Хиландару, затим у манастирима Св. Павла и Св. Пантелејмона, а касније у разним ћелијама и то поглавито у ћелији Св. Ане и светопавловској, званој Сотир. Тај се преписивачки рад наставља кроз целу историју српског народа.

На Светој Гори су исписивани рукописи како за потребе тамошњих манастира, тако и за манастире у српским земљама. Ти рукописи су често писани по налогу наручилаца из српских крајева или су касније набављани за српске манастире. У том раду на преписивању или набављању рукописа на Атосу можемо разликовати две фазе. Првој фази припадају рукописи настали на Св. Гори у доба самосталних српских земаља. То је време стварања српске књижевности, писања старих српских биографија и превођења на словенски језик најзначајнијих дела византијске црквене и профане литературе. Рукописи се у то време исписују често по налогу српских владара, црквених поглавара, ређе великодостојника. Ти рукописи су и данас у Хиландару, или их је у XVII веку однео Арсеније Суханов у Русију, тако да се чувају у Москви. Изузетно је један од тих рукописа доспео у Руски археолошки институт у Цариграду. Многи светогорски рукописи су доспели у стране збирке тек у XIX веку.[1]

1 За значај Св. Горе у историји словенске писмености упор. Г. Ильинскій, *Значеніе Афона въ исторіи славянской письменности*, у Журнал Министерства народнаго просвещенія, 1908, ноябрь (отдел II), 15 и даље; М. И. Слуховский, *Из истории*

Другој фази припадају рукописи настали у преписивачким центрима на Атосу у доба турске окупације, пошто се после губитка државне самосталности и даље одржавају чврсте везе Атоса и српских земаља. У тој фази сарадње светогорских манастира са осталим српским манастирима наилазимо на низ рукописа у којима је изричито записано да су или исписани за манастире у српским областима, или да су у то време, или почетком XVIII века, на Атосу за њих набављани, тако да светогорски манастири постају нека врста скрипторија за манастире у српским крајевима. То је доба највеће распрострањености утицаја Пећке патријаршије, тако да ти атоски рукописи доспевају и у најудаљеније српске земље. Услед застоја штампарске делатности потребе за књигама задовољавају се рукописним кодексима. Додуше видимо да се ти рукописи наручују само за неколико манастира који су више од других религиозних центара одржавали тесне везе са Св. Гором и то за Цетињски манастир, за Пиву, Завалу, Милешеву, Рачу, Хопово, Морачу, Шишатовац и Гомионицу. Сви ти рукописи су мање или више раскошно илуминирани и на тај елеменат је, овом приликом, обраћена главна пажња. На супрот рукописима из доба самосталних српских земаља, ови рукописи се не налазе на Атосу, већ су неки у нашим рукописним збиркама и манастирима, док су други доспели у иностранство.

Неколико рукописа у којима је забележено да су исписани у XVII веку за српске манастире познати су нам само из литературе, тако да можемо дати само њихов преглед не задржавајући се на њиховој илуминацији.

1) Међу њима је најстарији рукопис јеванђеље које је настојањем свештеника Викентија 1612. године исписао таха Антоније у манастиру Св. Павла на Св. Гори за манастир Пиву.[2] Тај се рукопис данас налази у Цетињском манастиру.[3]

2) Отада везе са Атосом постају нарочито живе. Видимо да 1618. године долази са Атоса монах Јефрем у манастир Хопово и остаје ту неко време. Он ту исписује каноне осам гласова.[4] За тај ће манастир, као што ћемо видети током XVII века, у више махова, бити наручивани рукописи са Св. Горе.

книжной культуры Росии, Москва 1964, 14 и даље. За рукописе исписане на Св. Гори по налогу ктитора из самосталних српских земаља упор. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. I. Београд 1902, бр. 48, 49, 89—91, 109, 67—69, 156, 239, 240, 250—251, 262, 321, 293, 294; исти, н.д., књ. II, Београд, 1903, бр. 4179. За везе Стефана Лазаревића са Атосом упор. П. А Сырку, *Очерки изъ исторіи литературныхъ сношеній Болгаръ и Сербовъ въ XIV—XVII вѣкахъ*, СПБ 1901, стр. XCII—XCV; Т. Ильинскій, н.д., 32—35. За односење рукописа са Атоса упор. С. А. Бѣлокуровъ, *Арсеніе Сухановъ*, Москва 1891, I, 334 и даље; S. Hafner, *B. Kopitar und die slawischen Handschriften der Athosklöster*, Sudost-Forschungen, XVIII, 1, 1959, 89 sq.
За преглед илуминираних рукописа манастира Хиландара упор. С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова САН XLIV, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955, 164—172.

2 Стојановић, н.д., књ. IV, Сремски Карловци 1923, бр. 6533.

3 Д. Вуксан, *Рукописи цетињског манастира*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, Скопље 1936, 197, бр. 12.

4 Стојановић, н.д., I, 290, бр. 1051.

3) После тога је 1622. године у подкриљу Св. Горе исписан типик, „усрдијем и мздоју срдачних желанием своему постригу и братију" попа Максима за његов манастир Завалу.[5]

4) За исти манастир исписан је 1627. године пролог. Тај рукопис је приложио Завали „менши в иноцех јеромонах Јоаникије". Рукопис је исписан на Св. Гори атоској у Кареји у ћелији хиландарској.[6]

5) Следеће, односно 1628. године, исписан је пролог у подкриљу Св. Горе атоске у ћелији Хиландара и послан у манастир Введења пресвете Богородице звани Завала близу Дубровника. За тај пролог се трудио Венијамин.[7]

6) Настојањем и откупом Антонија јеромонаха, бившег сабрата манастира Гомионице, исписао је Златоуст веома искусан у писању монах Аверкије 1626. године. Рукопис је исписан у Кареји на Атосу и Антоније, који је у то време тамо боравио, послао га је својој обитељи, храму Введења Богородице у Гомионици. Рукопис се данас чува у Библиотеци епархије арадске под бројем 9.

Рукопис је исписан на хартији, величине 30,2×20 cm и има 566 листова. Редакција је српска, ресавског правописа. Има трагова јусовског, вероватно охридског предлошка.

Илуминација је скромна и састоји се од иницијала, једноставних са декорацијом стилизованих грана. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима, скоро истрвеним. Према мишљењу Д. Богдановића повез је вероватно из XVII века.

Подаци о настанку рукописа сачувани су у запису на л. 573v—574v.[8]

Од истог писара сачувано је у Хиландару седам рукописа, и то Панегирик за неколико месеци исписан у више томова између 1623. и 1626. године, и Златоуст из 1632. године.[9] У другим библиотекама налазе се такође рукописи које је можда исписао исти преписивач.[10]

7) Доста је нејасан запис у минеју за јуни, који је написан 1626. године по налогу оца Суме, али изгледа да је тај рукопис написан у Кареји, био намењен манастиру Св. Николе близу Купинова, званом Грабовац.[11] Рукопис је доспео у Патријаршијску библиотеку у Београду, где се чува под бројем 124.

5 В. Ћоровић, *Херцеговачки манастири*, Старинар, трећа серија, књ. I, Београд 1923, 228.

6 Исти, н.д. 229.

7 Исти, н.д. 229—230.

8 Запис у целини, са описом и претходном литературом објавио је Д. Богдановић, *Српски рукописи у Библиотеци епархије арадске*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXIII/1 за 1975, 22—26.

9 Исти, н.д. 26.

10 Можда је исти Аверкије исписао и друге рукописе, упор. Стојановић, н.д., књ. I, бр. 1059, 1018 и 1032.

11 Стојановић, н.д., књ. I, 313, бр. 1174.

Рукопис је исписан на хартији величине 31×21 cm и има 153 листа. Раније се рукопис налазио у манастиру Гргетегу.

Повезан је у дрвене дашчице обложене утиснутим орнаментима.

Запис из 1626. године је на л. 153v.

Илуминацију сачињавају доста хетерогени иницијали киноварног типа украшени стилизованим гранама. Иницијал П је на листу 18r, други иницијал П на л. 18v, Иницијал С на л. 73r, иницијал Б на л. 73v.

8) Проигуману Максиму Милешевцу саставио је 1631. године „многогрешни и манши в иноцех" Тимотеј псалтир у Св. Гори атоској у Кареји.[12] Тај рукопис је доспео у Патријаршијску библиотеку у Београду где се чува под бројем 190.

Рукопис је исписан на хартији величине 13×6,5 cm и има I—II+553 и 2 неисписана листа. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима и представом Христа на горњој корици и цара Давида на доњој.

Почеци важнијих поглавља украшени су заставицама.[13] Међутим већ својим форматом, овај се псалтир доста разликује од рукописа написаних на Атосу за манастире у српским земљама, тако да је изгледа био лични поклон проигуману Максиму, преко кога је доспео у Србију. Занимљив је као прилог проучавању веза Св. Горе са Србијом у XVII веку.

9) На Св. Гори у пиргу карејском исписао је 1635. године грешни Антоније Златоустове беседе. Тај се рукопис данас налази у Архиву Српске академије наука и уметности под бројем 20.[14]

Рукопис је исписан на хартији, величине 30×20 cm и има 361 лист. Запис о изради рукописа налази се на л. 361v. Каснији запис указује да је већ 1696. године рукопис припадао архијереју Сави представнику цетињске цркве, пострижнику тога манастира.[15] У овом случају прошло је дуже време од преписивања рукописа на Св. Гори до његове набавке за цетињски манастир.

Овај рукопис је неповезан и без орнаментике, сем неколико киноварних иницијала украшених стилизованим гранчицама.

10) „Настојањем и иждивенијем" јеромонаха Филарета исписан је и приложен његовој обитељи манастиру Милешеви минеј за септембар. Рукопис је исписао јерођакон Пахомије на Св. Гори у скиту Св. Ане у ћелији Св. Онуфрија и Петра атоског 1648. године.[16]

12 Исти, н.д., књ. I 320, бр. 1222.

13 П. Ђорђић, *Историја српске ћирилице*, Београд 1971, сл. 123.

14 Стојановић, н.д., књ. I, 329, бр. 1274; исти, *Каталог рукописа и старих штампаних књига*, Збирка Српске краљевске Академије, Београд 1901, 59, бр. 87 (20).

15 Стојановић, *Записи и натписи*, I, 467, бр. 2010.

16 Исти, н.д., књ. I, 358, бр. 1423.

Тај се рукопис данас налази у Архиву Српске академије наука и уметности под бројем 285.[17]

Рукопис је исписан на хартији величине 30×20 cm и има 287 листова. Он је илуминиран једном заставицом и низом иницијала. Заставица се налази изнад почетка текста минеја (сл. 1). Рађена је на основи зеленој и жутој, са црвеним детаљима. Украс заставице сачињавају четири уплетена прстена, око њих су преплети који дијагонално пресецају те прстенове. Траке преплета су завршене стилизованим полупалметама.

Иницијали су киноварног типа и доносе низ варијаната у орнаментисању цветним гранама. Ти орнаменти су веома фини и танане израде. На појединим иницијалима су ти орнаменти доста скромни као на иницијалу Б (л. 31v—сл. 2), остављајући јасне контуре иницијала, док на другим иницијалима та орнаментика постаје знатно бујнија, као на иницијалу П исте странице, задржавајући при томе танане контуре самог иницијала. Иницијал С (л. 92v—сл. 3) има снажније контуре и сав је покривен мрежом коју стварају гранчице које бујају са свих страна. На истој страници на иницијалу Т стилизоване гране и меки увојци који висе са пречке слова допуњени су зракастим изданцима и розетицама.

Запис о изради рукописа налази се на л. 187v (сл. 4), а на доњој корици минеја је запис из кога се види да је он припадао манастиру Милешеви.[18]

11) Данас се у Музеју Српске православне цркве у збирци Р. Грујића чува под бројем 187, Лествица Јована Лествичника, која се некада налазила у манастиру Хопову. Рукопис је завршен 1648. године „трудом и подвигом" духовника јеромонаха Ореста „от манастира Хопова", који је неко време боравио у скиту хиландарском у ћелији и у храму Благовештења пресвете Богородице од „њега сзданеи". Из даљег текста записа се види да је рукопис послао у Хопово из Св. Горе Орест по проигуману хиландарском Еулогију јеромонаху.[19]

Рукопис је исписан на хартији величине 30×20 cm и има 232 листа. Повезан је у дрвене дашчице обложене кожом. Рукопис је украшен једном већом и мањим заставицама, лествицом и низом иницијала.

Већа заставица се налази на почетку текста Лествице (л. 9r—сл. 5). Она је правоугаоног облика и украшена је преплетима, који дају утисак концентричних прстенова, пресечених дијагоналама. Боје основе су бледо жута, зелена и окер. Мања заставица (л. 154v) је украшена лозицом и обојена је жуто и зелено.

17 Исти, *Каталог*, 25, бр. 45 (285).

18 За тај запис погрешно стоји да се налази у рукопису САН-а бр. 67 — Стојановић, *Каталог*, 25, бр. 45(285); исти, *Записи и натписи*, књ. I, 420, бр. 1744, из 1677. године.

19 Стојановић, *Записи и натписи*, књ. I, 359, бр. 1426 и 1427.

Лествица (л. 5r—сл. 6) има у горњем лучном пољу представу руке која благосиља. Боје лествица у које су унети натписи су зелена, плава и окер. Иницијали су киноварног типа и доста су хетерогени.

12) Јерођакон Пахомије исписао је у Дионисијатском храму Благовештења у Кареји 1654. године посни триод-трипеснец „иждивенијем јеромонаха Ореста, општаго духовника светогорскаго" који га је послао у свој манастир Хопово, како се види из дугог записа при крају рукописа.[20] Из другог записа (л. 372v) се види да је рукопис повезан 1683. године у Хопову по налогу јеромонаха кир Никодима, при игуману јеромонаху кир Исаији, руком старца Кирила у скиту духовника Власија, јеромонаха.[21] То је повез дрвених дашчица обложених кожом са утиснутим орнаментима. Рукопис се налази у Музеју Српске православне цркве у Београду под бројем 28.

Рукопис је исписан на хартији величине 30,2×20 cm и има 372 листа. Он је илуминиран са више заставица и низом иницијала.

Изнад почетка текста триода налази се правоугаона заставица коју образују пет вертикално постављених преплетних орнамената у облику осмица, међусобно спојених мањим преплетима (л. 1r—сл. 7). Боје су плава, зелена, црвена и окер.

Изнад почетка текста на л. 205r налази се заставица која по својој орнаменталној схеми представља исечак из схеме уплетених, концентричних прстенова, тако да је добијен орнамент преплета у доњем делу и елипса у горњем делу заставице (сл. 8). Исти се орнамент понавља у више рукописа преписаних на Атосу за манастире у српским земљама.

Изнад почетка текста на л. 355v је уска заставица коју образују траке које се тако преплићу да су добијене мање и веће елипсе (сл. 9). Тај тип орнамента је веома распрострањен у илуминацији јужнословенских рукописа почевши од јеванђеља „на поп Јована" са краја XII века па до краја живота српске књиге. Он је такође веома чест у декоративној пластици цркава моравске школе.

Изнад почетка текста на л. 371r је уска заставица изведена преплетима који образују ромбове и елипсе. Тај мотив је такође веома распрострањен у орнаментици српских рукописа и декоративној пластици цркава моравске школе.

Рукопис је такође украшен низом иницијала. Ти иницијали заступају два типа. Првом припадају преплетни иницијали, који су доста различити по решењу. Тако је иницијал И (л. 74v—сл. 10) изведен искључиво преплетима, док је иницијал П (л. 75r—сл. 11) изведен пршљеновима и преплетима. Другом типу припадају тако звани киноварни иницијали. Они су богато украшени гранчицама.

Запис обухвата листове 369v—370r (сл. 12).

20 Исти, н.д., књ. I, 374, бр. 1502.

21 Исти, н.д., књ. I, 433, бр. 1821.

13) Исте 1654. године израђен је Псалтир „повеленијем“ јеромонаха Теофила, саветом јеромонаха Висариона и старца Доротеја и послан у њихов манастир Рачу.[22] Тај рукопис настао у Св. Гори атоској налазио се неко време у манастиру Беочину[23], а сада се чува у Музеју Српске православне цркве под бројем 350.

Рукопис је исписан на хартији величине 30×20 cm и има 98 листова. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој корици је представљено Вазнесење Христово, а на доњој само је орнамент. На л. 98г почиње дугачак запис који говори о исписивању рукописа и слању у манастир Рачу. Запис је објављен у изводу и савременим словима, он гласи у целини:

Въсѣх(ь) бл(а)гых дателя б(ог)а бл(а)г(о)д(а)тїю. и застѹпленїем(ь) Пр(ѣ)с(в)етые б(огороди)це. Написа се сїа б(о)годъхновеннаа и д(оу)шесп(а)сителнаа книга, ѱалтирь Пророка Д(а)в(и)да и Ц(а)ра и Б(о)гоо(ть)ца. источник(ь) въсакого добра. Въ с(ве)тѣи адѡнсцѣи горѣ. Повелѣнїемь и иждивенiем(ь). Пр(ѣ)п(о)д(о)бнаго д(оу)ховнаго моего о(ть)ца г(о)с(по)д(и)на Ѳеофила ї еромонаха. общаго д(оу)ховника с(ве)тогорскаго. съвѣтом(ь) же и изволенїем(ь) ѡбщежителных(ь) его братїи вїсарїона iеромонаха, и старца дорѡѳеа. юже и послаше въ свои имь монастирь Рачю. въ славѹ б(о)жїю. и въ похвалѹ сеи с(ве)тѣи цр(ь)кви. и въ общеи ползи братїам(ь). и самѣмь себѣ въ вѣчныи помѣнь, аминь. Тѣм(ь) же и азь смѣренны Ѳеофил(ь) д(оу)ховникь иеромонах(ь). съ сими моими выше реченыими братїами. оусрьдно молим(ь) се вашемѹ б(о)госъбранномѹ съборѹ еже о х(рист)ѣ братствѹ. прїимѣте сїю книгѹ съ любовїю. яко мнѡгоч(ь)стны и бесцѣнны дарь и скровище б(о)ж(ь)стъвныих(ь) таинь. б(о)годъхновенные м(о)л(и)твы всѣм(ь) страстем(ь) изгнанїе. скръбем(ь) оутѣшенїе. бл(а)гым(ь) чаянїе. агг(е)лѹ бл(а)гомѹ оутѣшенїе, дїаволѹ мѹченїе стлъп(ь) правды. основанїе вѣры. стража въздрьжанїа. дѣвства печат(ь).

питателница ч(и)стоты. въздвиженiе оума къ б(ог)ѹ. покаанїа рѹководителница. смѣренїю начело. и елика таковаа. и поставите ю въ цр(ъ)кви на тетрапод(ь). да чтет се въсегда въ свое врѣме. и вашим(ь) общим(ь) съвѣтом(ь) наше завѣщанїе сїе оутврьдите. да никто же възмет(ь) ю ѡт(ь) цр(ь)кве въ чтенїе по келїах(ь). развѣ аще кто извода радї да прѣпишет(ь) до правилнаго часа вечерняго, и паки да принесет(ь) ю въ цр(ъ)кви на свое мѣсто, не ѡтемлема да боудет(ь) николиже из(ь) цр(ъ)кве. Сице м(о)лим(ь) се любима братїе сътворите, и м(о)литвѹ нашѹ исплъните въ бл(а)го. да и ваше м(о)л(и)твы исплъненїе всѣх(ь) бл(а)гых(ь) Х(ри)с(то)с(ь) б(ог)ъ нашь, въ бл(а)гых(ь) исплънит(ь). Тъжде г(оспод)ь б(ог)ъ да оумнѡжит(ь) въ вас(ь) м(и)л(о)сть свою. любовь, мирь. братолюбїе. съединенїе д(оу)ховно, с(ве)тыню, и прочее добрые дѣтели. и нас(ь) смѣренных(ь) пом(и)лѹеть ваших(ь) радї м(о)л(и)твь. прочее здравствѹите о г(оспо)ди, и о нас(ь) м(о)литвѹите. да бл(а)г(о)д(а)тїю его въси кѹпно сподобим(ь) се оулѹчити вѣчных(ь) и неизреченных(ь) бл(а)гь наслажденїе съ всѣми сътворшими волю его с(ве)тѹю. амин: въ лѣто мїробытїа зрѯг. ѡт(ь) рож(дьства) х(ристо)ва ахнд. крѹг(ь) сл(ъ)нцѹ. кв м(ѣ)с(е)ца iоунїа, дı, гѡ. д(ь)не.

22 Исти, н.д., књ. I, 377, бр. 1512.

23 Д. Руварац, *Манастири Рача и Беочин*, Споменик СКА XXXIII, 1898, 61.

При дну странице је запис преписивача исписан курзивом:

Колѣнѣ прѣклон(ь) вашем(ь) пр(ѣ)п(о)д(о)бїю ѡ(ть)ци с(ве)тїи м(о)лю се д(ѹ)хом(ь) кротости погрѣшенниа исправлаите. и хоудаго сего писца прощенїю сподобите да тожде и вы ѡт(ь) б(ог)а полѹчите:

Између та два записа је унет 1772. године запис исписан у време Јосифа другог и Марије Терезије приликом пописа рукописа у манастирима северно од Саве и Дунава. Из записа се види да је рукопис био тада у манастиру Беочину (сл. 13 и 14).

Псалтир манастира Беочина веома је занимљив по својој илуминацији. Он је украшен неколиким заставицама и низом иницијала.

Изнад почетка псалтира (л. 1r) је велика заставица изузетна по својој илуминацији међу старим српским рукописима (сл. 15). Заставица је правоугаоног облика и красе је четири немани које су симетрично супротстављене. Две горње немани имају масивне њушке и гризу горњи оквир заставице; птичијег су тела са крилима, а шапе су им уплетене у преплет који се провлачи кроз заставицу. Доње, највеће немани имају масивне њушке и гризу преплет који полази од репова горњих немани. Оне имају тело четвороножаца, са по четири шапе које су такође уплетене у орнаментални преплет заставице; у преплет су унете још две главе немани, без тела, које је означено само преплетима, тако да подсећа на скелет. Као оквир заставице, са три стране је исти геометријски преплет, оштрих ивица, истоветан са оним који се провлачи кроз целу заставицу. Основа заставице је златна, плава и сива, а остале боје су зелена и црвена.

Овај тип тератолошких заставица, познат је у илуминацији јужнословенских рукописа још од XIII века.[24] У овом псалтиру се у знатно измењеном облику јавља, као анахронизам, облик заставица, који је иначе био давно ишчезао из илуминације старих српских рукописа.[25] Он се од старијих примера знатно разликује нарочито по типу самих немани, које су оригинална творевина илуминатора Св. Горе, јер истоветну заставицу налазимо у минеју за октобар библиотеке манастира Хиландара бр. 250. Истоветна заставица налази се у октоиху Патријаршијске библ. у Београду, бр. 421, који је, као што се види из записа на л. 173v, набављен на Св. Гори 1663. године: Сїю книгѹ ѡткѹпи проїгѹмен хаџїи Ѳеодор за -ї- златица, когда поиде вторицею оу Светѹ Горѹ. Богъ да прости. Е лѣто ҂з҃.р҃.о҃.а҃. (зап. 1595). Разликујући се од веома апстрактно схваћених фигура чудовишта појединих заставица овог типа, као што је она

24 V. Mošin, *Ornament južnoslovenskih rukopisa XI—XIII veka*, Radovi, Naučno društvo N. R. Bosne i Hercegovine, knj. VII, Odeljenje istorijsko-filoloških nauka, knj. 3, Sarajevo 1957, 60 и даље.

25 S. Radojčić, *Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in den altesten serbischen Miniaturen*. Extrait des Actes du XVII[e] Congrès international d'histoire de l'art, La Haye 1955, 203, Abb. 4, истиче да се у овој заставици налазе извесне примесе руске уметности; М. Харисијадис, *Грчко-словенски врски на подрачјето на македонската ракописна орнаментика*, Словенска писменост, Охрид 1966, 121, Табела XII, 2.

на насловној страни у Шестодневу Теодора Спана[26], највеће немани наше заставице по своме реалистичком третману имају паралелу у Драгановом минеју.[27] У ова три рукописа нестаје органска веза између немани и преплета, која је постојала у Шестодневу Теодора Спана, где се тело животиње завршавало тракама и настављало кроз целу заставицу. Место тих нереалних двоножаца, овде видимо скоро реалистичку представу четвороножца. Међутим и овде су остале у горњем делу заставице двоножне немани-врсте птица, чији се реп настављао преплетним тракама, а са страна монструми без тела, које је као у неком костуру означено само преплетима, односно уз помоћ неколико вертикалних црта.

Друга заставица налази се на л. 44v. Њу образују четири траке као на заставици на л. 355v у претходном рукопису.

Трећа заставица налази се изнад почетка песме Мојсијеве (л. 88r—сл. 16). Она има истоветну схему као она на л. 205r у претходном рукопису.

Иницијали у овом рукопису заступају два типа. Првоме припадају иницијали образовани преплетима. Међу њима је нарочито занимљив иницијал Б на л. 44v, јер је истоветан са једним иницијалом у четворојеванђељу које је исписао „Петар от Бању“ 1543. године, а које се чува у манастиру Зографу на Св. Гори.[28] Истоветни иницијал ће нарцтати преписивач Макарије у јеванђељу-апракосу које се налази у манастиру Морачи, а које је такође исписано на Атосу, што указује на кружење узора за илуминирање рукописа по скрипторијима светогорским.

Остали иницијали, образовани преплетима, су разног облика и величине и разликују се по својој орнаментици. Као и у другим псалтирима, илуминатор се строго придржава декоративног система према којем су почеци појединих катизама украшавани већим и декоративнијим иницијалима него на почетцима осталих псалама.[29] Као и насловна заставица и иницијали овог псалтира рађени су богатом применом злата.

Сем преплетних иницијала у овоме рукопису се налазе и иницијали киноварног типа, украшени стилизованим гранама. Сви су рађени црквеним мастилом, а код неких су детаљи обојени и другим бојама.

14) Исте 1654. године настао је на Св. Гори још један рукопис намењен српском манастиру. Те године исписао је јерођакон Антоније у скиту Св. Ане каноне Богородици, односно Богородичник, како се назива у запису. Канони Богородици исписани су „повеленијем“ јеромонаха Јоасафа, који је тај рукопис послао у свој манастир Хопово „в украшеніе светеи цркви“.[30] Из манастира

26 Мошин, н.д., сл. 63; С. Радојчић, *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године*, Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 69 и даље, сл. 1 и 2.

27 Исти, н.д., сл. 7.

28 А. Бошков, *Художественото наследство на манастира „Зограф“*, Искуство, год. XX, бр. 6, София 1970, 18, репродукција на стр. 16.

29 За декоративни систем псалтира упор. М. Харисијадис, *Један илуминирани псалтир Пајсијевог доба*, Библиотекар, XVIII, бр. 1—3, Београд 1966, 144—152.

30 Стојановић, н.д., 375, бр. 1503.

Хопова рукопис је доспео у Универзитетску библиотеку у Београду, где се чува под сигнатуром Рс 5. Из записа на горњој корици се види да је рукопис припадао 1925. године Петру Стојановићу, генералном директору Деоничарског друштва у Новом Саду и да га је купио са целокупном библиотеком из оставштине Јована Храниловића. На доњој корици је запис из којег се види да је рукопис припадао манастиру Хопову.

Рукопис је исписан на хартији величине 32,5×21,5 cm и има 128 листова. Повезан је у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој корици у медаљону у центру је представљено Распеће Христово (сл. 17).

Изнад почетка текста канона Богородици (л. 1r) је заставица истоветне орнаменталне схеме као у описаном триоду Музеја Српске православне цркве бр. 28, л. 1r. Основа наше заставице је зелена, плава и црвена, а преплети су необојени (сл. 18). Наслови свих поглавља су црвени. Запис преписивача се налази на листу 128v (сл. 19).

15) Други Богородичник исписан је веома сличним рукописом као Антонијев Богородичник. Тај се рукопис некада налазио у Хопову, одакле је доспео у Музеј Српске православне цркве, где се чува у збирци Р. Грујића под бројем 223. Са тим Богородичником повезана су још два каснија рукописа. У првом делу рукописа сачувана су два записа. Према једном запису (л. 85r), тај октоих, тако га назива писац записа, припадао је Дамаскину који је живео на Св. Гори у скиту Лавре „от манастира Студенице велике“.[31] Према другом запису (л. 84r) ту је књигу откупио хаџи Теодор за пет златица када је други пут ишао на Свету Гору, године 1663.[32] У другом делу је рукопис другог анонимног преписивача, а у трећем је оставио свој потпис 1708. године Пахомије јеромонах преписивач тога дела рукописа.[33] С обзиром да је исти Пахомије почетком XVIII века преписивао рукописе у манастирима северно од Саве и Дунава то је он овај део рукописа могао исписати у самоме Хопову.

На почетку рукописа (л. 1r) је заставица истог типа као на почетку описаног Минеја за септембар (л. 1r) који се чува у Архиву Српске академије наука и уметности, бр. 285, али се разликује у детаљима. Основа заставице је зелена, плава и жута (сл. 20).

Друга заставица се налази изнад почетка текста на л. 72v. Заставицу образују густо збијени уплетени овали, мотив доста редак у илуминацији старих српских рукописа. Боје су жута и плава.

Трећа заставица (л. 79r) је украшена уплетеним таласастим тракама које се преплићу. Боје су црвена и тамно плава, док је трака изнад које су преплети тамно зелена.

На крају рукописа који је означен као Конец канона пресвете Богородице (л. 92r) је велики цвет, орнамент у облику стилизованог четворолиста какав

31 Исти, н.д., књ. II, Београд 1903, 453, бр. 4507.

32 Исти, н.д., књ. I, 392, бр. 1595.

33 Исти, н.д., књ. II, 20, бр. 2186.

налазимо у рукопису Христофора Рачанина[34] и у Служабнику САНУ бр. 354 на л. 22г. Тај орнамент је преузет из илуминације византијских рукописа, као што се може видети према рукопису Линколн колеџа, gr. 35, л. 13.[35]

16) У XVI веку и 1663. године исписано је Житије св. Саве. На крају другог дела Житија сачуван је запис из кога се види да га је писао Еуфимије расодер „повеленијем" јеромонаха Нектарија 1663. године у скиту светопавловском у ћелији званој Сотир.[36] Из тога записа се не види да је рукопис написан за српске земље. Међутим у каснијем запису на крају похвалног слова писаног 1699. године, а нарочито из записа из 1729. године у којем се говори да је рукопис обновљен по налогу митрополита Данила цетинског[37] може се закључити да је рукопис ускоро по изради доспео у Црну Гору.

Данас се рукопис налази у Националној библиотеци у Бечу под сигнатуром Cod. slav. 25.[38]

Рукопис је исписан на хартији величине 29×19,5 cm и има 245 листова.

17) Већ следеће године се јеромонах Нектарије поново јавља као наручилац рукописа. Те 1664. године „худи в иноцех Еуфимије" исписао је у скиту светопавловском Пролог који је Нектарије наручио за своју обитељ манастир Милешеву.[39] Рукопис се данас чува у библиотеци манастира Св. Тројице пљеваљске под бројем 100.[40]

Рукопис је исписан на хартији величине 20,5×30 cm и има 49 кватерниона. Рукопис је увезан, али су прва два листа оштећена.

Овај Пролог је украшен низом малих преплетних заставица и иницијала (снимци се налазе у Археографском одељењу Народне библиотеке у Београду).

18) Са Св. Горе је донесен 1666. године Маргарит у манастир Милешеву.[41] Тај се рукопис и данас налази у истом манастиру под бројем 3. Рукопис је исписан на хартији. На почетку текста Маргарита је заставица украшена уплетеним прстеновима пресеченим дијагоналама.

19) Следећи рукопис који је исписао споменути Еуфимије је Апостол-апракос. Исписан је „повеленијем и иждивенијем сребрник свештеноинока Сави еромонаха", **на скит светопавловски в келии глаголеми Сотир.**[42] Тај је рукопис ј

34 Д. Богдановић, М. Грозданић—Пајић, Л. Церник, *Још један рукопис Христофора Рачанина*, Библиотекар, XX, бр. 5, 1968, 510, сл. 17.

35 И овом приликом захваљујем др Димитрију Стефановићу, музикологу, који ми је дозволио да користим његову збирку снимака византијских рукописа Линколн колеџа у Оксфорду.

36 Стојановић н.д., књ. I, 392, бр. 1592.

37 Исти, н.д., књ. II, 80, бр. 2535.

38 А. И. Яцимирскій, *Описаніе южно-славянскихъ и русскихъ рукописей заграничныхъ библиотекъ*, Томъ I, Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Россійской академіи наукъ, Томъ XCVIII, Петроград 1921, 167, бр. 125 (25).

39 Стојановић, н.д., књ. I, 393, бр. 1601.

40 В. Мошин, *Ћирилски рукописи манастира Св. Тројице код Пљеваља*, Историјски записи, књ. XIV, Цетиње 1958, 259, бр. 114, 100/В. 33, К. 60/.

41 Стојановић, н.д., књ. I, 396, бр. 1622.

42 Исти, н.д., књ. I, 398, бр. 1633.

исписан 1667. године, али је тек 1670. године, као што се види из другог записа, рукопис откупио јеромонах Јефрем и дао га своме манастиру Шишатовцу.[43] Рукопис се сада налази у Копитаревој збирци у Универзитетској библиотеци у Љубљани под сигнатуром Cod. Kop. 6.[44]

Рукопис је исписан на хартији величине 28,5×19,8 cm и има I+II+200+II—IV листа. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој је Распеће Христово, а на доњој је св. Тројица.

Рукопис је илуминиран низом заставица и иницијала. Већа заставица се налази на почетку текста апостола (л. 1r—сл. 21). Она има облик надвратника, са пољем у доњем делу остављеном за уписивање почетка текста. Заставица је украшена преплетима и њено колорисање је започето, али није завршено. Обојена је зелено, црвено и жуто.

Мање заставице налазе се на почетку текстова других поглавља на л. 55r и на л. 139v. Сем заставицама овај апостол је илуминиран и низом иницијала, од којих су неки занимљиви за илуминацију наших рукописа овог времена, као онај на л. 8v. По својим схемама ови иницијали имају доста блиских аналогија у иницијалима којима су украшени уметнути делови у псалтир збирке Р. Грујића бр. 59 и то листови 228v—229r и 342v—343r. Сам псалтир из збирке Р. Грујића исписао је калуђер Захарије у манастиру Милешеви, тако да је преписивач уметнутих делова могао познавати исте орнаменталне схеме којима се служио Еуфимије, који је радио и за Милешеву и овај Пролог.

Оба записа из година 1667. и 1670. налазе се на л. 200v (сл. 22).

20) „Повеленијем игумана кир Јоаникија, јеромонаха манастира Св. Павла и иждивением сребра духовника Сава Морачанина и Василија инока от Дробњака" приложио је манастиру Морачи, храму Успенија пресвете Богородице јеванђеље, које је исписано на Св. Гори, у скиту Велике Лавре, названом Св. Ане, у ћелији Св. Георгија. Тај је рукопис исписао Макарије јеромонах ученик духовника кир Саватија морачанина 1668. године.[45] Рукопис се данас налази у манастиру Морачи под бројем 3.[46]

43 В. Мошин, *Ћирилски рукописи Повијесног музеја Хрватске и Копитареве збирке*, Београд 1971, 132.

44 Г. А. Воскресенскій, *Славянскія рукописи хранящіяся въ заграничныхъ библіотекахъ: берлинской, пражской, венской, люблянской, загребской и двухъ белградскихъ*, Сборникъ Отдѣленія русскаго языка и словесности, Императорской Академіи наукъ, Томъ XXXI, СПБ 1883, 43—44, бр. III; V. Jagić, *Ein fünfter bibliographischer Beitrag, Slavica der Laibacher Lyceal-bibliothek*, Anzeiger der philosophisch-hist. Klasse vom 18 October, Jahrg. 1899, No. XX, 131; Г. А. Ильинскій, *Рукописи Копитара въ Люблянской лицевой библіотеке*, Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи наукъ, Томъ IX, књ. 1. СПБ 1904, 253, бр. 6. Яцимирскій, н.д. 870—871, бр. 7; Мошин, *Ћирилски рукописи*, 131—132, бр. 7, Табл. 53—54.

45 Стојановић, н.д., књ. I, 399, бр. 1635, запис на л. 203 г.

46 В. Мошин, *Ћирилски рукописи Морачког манастира*, Историјски записи, књ. XVII, Титоград 1960, 558—559.

Рукопис је исписан на хартији величине 30×20 cm и има II + 303 листа. Повезан је у метални оков са представом Распећа у средини и јеванђелистима у угловима.[47]

Ово јеванђеље-апракос украшено је минијатуром, заставицама и иницијалима. Минијатура се налази на листу IIv, који претходи почетку текста јеванђеља и представља св. Јована који има златан нимб, а обучен је у црвени хитон и плави химатион. Иза св. Јована су зграде базиликалног облика. Рад је веома занимљив али, доста грубе израде.

Изнад почетка текста јеванђеља (л. 1r) је заставица правоугаоног облика украшена преплетима који образују три концентрична прстена пресечена дијагоналама, орнаментом каквим је украшена и заставица на почетку описане Лествице у збирци Р. Грујића бр. 187. Боје су плава, црвена, жута и зелена. Иницијал Б је истоветан са оним у описаном псалтиру Музеја Српске православне цркве бр. 350, л. 44v.

Изнад заставице је натпис: **светогорское евангеліе.**

Друга заставица налази се на почетку месецослова (л. 204r—сл. 23). Она је такође правоугаоног облика и уоквирена је преплетима који се налазе и у средини. Исти тип заставице налазимо и у рукопису Хиландара бр. 107, као и у Прологу збирке Р. Грујића, на којем ћемо се задржати. Вероватно ће са Атоса тај тип заставица доспети и у илуминацију рукописа насталих у Србији, јер истоветан орнамент налазимо у Служабнику, који је исписан и илуминиран у манастиру Благовештења на Морави 1681. године.[48] Заставица на л. 6r у морачком јеванђељу је изведена двочланим оштрим преплетом.

Многобројни иницијали су рађени према схемама познатим у светогорским манастирима, а слични су иницијалу на л. 201r.

21) Манастиру Хопову био је намењен Пролог, који је исписао у два тома 1670. године јеромонах Антоније, расодер, **повеленіем и иждивеніем сребра свещтеноинока кир Евсевиа Хоповца.** Рукопис је исписан на Св. Гори у скиту названом Св. Ане.[49] Из манастира Хопова где се налазио, рукопис је доспео у Музеј Српске православне цркве, у збирку Р. Грујића, где се чува под бројевима 166 и 167.

Рукописи су исписани на хартији. Први рукопис Грујићеве збирке, бр. 166 је величине 38,2×24,3 cm и има III+328 листова. Два последња листа 329 и 330 су друге хартије и неисписана су. У овом тому су повезана житија од јула до новембра.

Рукопис је украшен двема заставицама и низом иницијала. Прва заставица се налази на л. 1r. Она је украшена веома распрострањеним орнаментом пре-

47 Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад 1966, 134—135; Стојановић, н.д., књ. II, 435, бр. 4392, погрешно прочитан натпис. Рукопис се некада налазио у манастиру Гргетегу, а данас се чува у библиотеци Српске православне патријаршије у Београду под бројем 72.

48 Исти, н.д., књ. I, 425, бр. 1774.

49 Стојановић, н.д., књ. I, 403, бр. 1650.

плета који образују четворолисте. Тај тип орнамента налази се сем у рукописима и у декоративној пластици цркава моравске школе, нарочито у Каленићу.

Друга заставица налази се на почетку текста: прологъ съвранїю стыих высего лѣта, који почиње месецом септембром (л. 81r—сл. 24). Та заставица има истоветну орнаменталну схему као и она у јеванђељу-апракосу манастира Мораче, бр. 3, л. 204r, само илуминатор нашег Пролога није искористио поља припремљена за натписе, оставивши их неисписаним. Сем заставица у овом делу Пролога налази се низ фино цртаних иницијала.

Други део Пролога (збирка Р. Грујића бр. 167) има исти формат и 340 листова. Тај рукопис је такође украшен двема заставицама.

Прва заставица (л. 1r) је истоветна са заставицом на почетку текста првог дела рукописа (сл. 25). Боје основе су бледо зелена, бледо окер, мрка и плава, док је преплет као и на осталим заставицама необојен.

Друга заставица (л. 284r—сл. 26) по својој орнаменталној схеми представља исечак из претходне, а истоветан је са заставицама у псалтиру Музеја Српске православне цркве бр. 350 и у триоду истог Музеја бр. 28 (оба исписана на Атосу као што смо видели). Запис преписивача налази се на л. 357v (сл. 27).

22) Данас се чува у манастиру Савини типик који је настоянїем и вьжеделѣнїем јеромонаха Висариона са дружином исписао на Св. Гори, у Св. Ани, јеромонах Антоније 1674. године. Рукопис су његови наручиоци послали у свој манастир Рачу.[50]

Рукопис је илуминиран заставицом и низом иницијала. Заставица се налази изнад текста типика. Она је украшена преплетом који образују четири траке, које се тако преплићу да су добијене развучене елипсе. У горњем делу су две главе немани и палмета између њих. Боје су црвена, окер и маслинасто зелена.

Иницијали су киноварног типа и украшени дугачким гранама, тако да поједини обухватају и по седамнаест редова текста.

23) У скиту Св. Павла у ћелији названој Јована Претече, близу манастира, исписао је 1675. године јеромонах Михаило Служабник, који је послао Некторију, у манастир Милешеву.[51] Данас се тај Служабник налази у Архиву Српске академије наука и уметности под бројем 354.[52]

Рукопис је исписан на хартији величине 17,3×12,2 cm. и има 56 листова. Рукопис је без повеза.

50 Исти, н.д., књ. I, 413, бр. 1699.

51 Исти, н.д., књ. IV, бр. 7019.

52 Б. Ковачевић, *Збирка старих рукописа и штампаних књига*, Гласник САНУ, XIV, I, јануар—јуни 1962, 80, бр. 354.

Рукопис је илуминиран двема заставицама и низом иницијала. Прва заставица се налази изнад почетка текста службе Св. Јована Златоустога (л. 1r—сл. 28).[53] Она има облик високог правоугаоника, скоро квадрата и украшена је стилизованим орнаментима са обеју страна медаљона бадемастог облика. Орнаменти исламског карактера су необојени, а основа је црвена, бледо зелена и тамно плава. У медаљону се са тамно плаве основе на којој су посуте црвене звездице издваја, портрет св. Јована Златоустог.

Тај тип заставица је код нас највише познат по јеванђељима поп Јована из Кратова, али је такође био употребљаван у илуминацији атоских, понаособ хиландарских рукописа. Тако налазимо заставице овог типа у четворојеванђељима из Хиландара бр. 44 и 45 (Снимци Архива САНУ) и у апостолима истог манастира бр. 106 и 107.[54]

Св. Јован Златоусти је представљен у стојећем ставу. Обучен је у сакос беле боје са окерним орнаментима, а под сакосом је дугачка хаљина црвене боје. Преко сакоса је пребачен омофор беле боје са крстовима црне боје. Св. Јован држи у рукама развијени свитак са почетним речима његове службе. Око тонзуре св. Јована је коса смеђе боје. Исте су боје брада и бркови. Снажним реализмом лик св. Јована Златоустог се издваја од стереотипних представа аутора текстова у старим српским рукописима, као сасвим индивидуалан портрет. Излазећи из оквира идеализованих представа св. отаца у нашој уметности турског периода, ова минијатура представља занимљив прилог проучавању развоја реалистичког портрета у старом српском сликарству.

Друга заставица налази се изнад почетка службе св. Василија Великог (л. 27r—сл. 29). Она је по типу и орнаментици истоветна са претходном. Али се портрет св. Василија (који је унет у медаљон) по својој обради битно разликује од портрета св. Јована Златоустог. Док је у првом случају запажен реалистички портрет, овде су и фигура и лик св. Василија дати јако схематизованим и стилизованим цртежом, израженим минималним средствима, тако да је снажном реализму овде супротстављено апстрактно схватање људске фигуре. Лик св. Василија Великог дат је само главним контурама. Испод снажних обрва означене су очи чији поглед допире из неодређених даљина. Св. Василије Велики обучен је у дуги фелон беле боје, са детаљима зелене и окер боје, преко којег је пребачен омофор беле боје. Та одећа је означена низом дугих, танких цртица. Св. Василије у рукама држи развијени свитак са исписаним речима његове службе. Необојене траке орнаментике исламског карактера рађене су на основи црвене, зелене, окер и тамноплаве боје.

Минијатуриста који је радио ову минијатуру вероватно није исти онај који је насликао први портрет, пошто се та два портрета дијаметрално разликују. Међутим, тај други минијатуриста је можда израдио низ иницијала којима је илуминиран овај Служабник. Ти иницијали су доста хетерогени. Заступљени су антропоморфни и преплетни иницијали, од којих су неколики украшени стилизованим орнаментима.

53 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, репродукција на стр. 55.

54 Исти, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, сл. 17 и 18.

Антропоморфни иницијали јављају се у овом рукопису у двема варијантама. Првој варијанти припадају иницијали у облику женске главе (л. 6r и л. 17r —сл. 30), са стилизованом сплетеном косом, која се спушта низ леђа а изнад главе уплиће у колут, тако да образује горњу петљу слова. У тим иницијалима коса је означена низом паралелних цртица. Тако стилизоване иницијале налазимо релативно ретке у илуминацији старих српских рукописа. Скоро је истоветан иницијал у уметнутом делу споменутих псалтира збирке Р. Грујића бр. 59 (л. 342r). Међутим сам тип антропоморфних иницијала веома је распрострањен у орнаментици старих српских рукописа, али у друкчијој стилизацији.

Другој варијанти антропоморфних иницијала припада иницијал Б у облику људске главе са круном од које полази стилизовани биљни орнамент. Он образује горње контуре слова Б којим почиње текст службе св. Василија Великог (л. 27r—сл. 29).

Далеко су бројнији преплетни иницијали. За разлику од већине иницијала овог типа у другим рукописима ове епохе, неколико је украшено биљним орнаментима, какве срећемо релативно ретко. Ти иницијали се налазе на доњем делу странице и имају као украс читаве гране, које се пружају по маргини и разликују се својом стилизацијом од сличних иницијала у другим рукописима. Орнаментика је у њима богатија и разноврснија. То су иницијали Б (л. 1r—сл. 28), П (л. 9r—сл. 31) и Г (л. 23r—сл. 32). Преплетни иницијали без других украса сличног су типа, али разне величине. Они обухватају од три до дванаест редова текста. Занимљив иницијал налази се на л. 21v. Тај иницијал Б има у горњем делу руку која држи вертикални преплет, док друга рука означава хоризонталну пречагу слова. Остали преплетни иницијали припадају типу, доста распрострањеном у илуминацији старих српских рукописа. Код њих по две паралелне вертикалне траке образују окосницу иницијала. Те траке се кадкад међусобно преплићу, а у окосницу иницијала се уплићу нови декоративни елементи у облику вертикално постављених осмица или хоризонталних елипса као код иницијала П (л. 17r—сл. 30) или стилизованим биљним орнаментима украшених трака, као код иницијала И (л. 22r —сл. 33) и Н (л. 36r—сл. 34).

Сем минијатура и декоративних иницијала у овом Служабнику се налази на крају поглавља на л. 22r стилизовани цвет у облику четворолиста са монограмом Христовим (сл. 33). Такав смо цвет видели у Богородичнику збирке Р. Грујића, бр. 223, на крају текста канона, као и у рукопису Христофора Рачанина.

Запис о изради рукописа налази се на л. 55v (сл. 35).

24) Повеленијем јеромонаха Висариона преписао је 1676. године јеромонах Макарије на Св. Гори, на скитъ лаварскы глаголюмы светаа Ѧнна, на кюлїи храмь светы Геѡргїе, Апостол и јеванђеље, за манастир Св. Апостола и јеванђелисте Луке.[55] Тај се рукопис данас налази у Државној библиотеци у Берлину у

55 Стојановић, н.д., књ. I, 416, бр. 1714.

збирци набављеној посредством Вука Караџића, и чува се под сигнатуром MS Slav. Wuk 10.

Рукопис је исписан на хартији величине 31,5×21,5 cm и има 302 листа.[56]

Рукопис је илуминиран низом заставица украшених веома хетерогеном орнаментиком.

На листу 1r је правоугаона заставица украшена преплетима који образују концентричне кругове пресечене дијагоналама. Иницијал Б на почетку текста је изведен преплетима са тачкицама (сл. 36).

Неколико заставица је украшено геометријским орнаментима образованим укрштеним дијагоналним цртама (л. 7r, сл. 37).

Друге заставице су украшене неправилно преплетеним тракама које се разилазе од средине где се налази или глава са косом скупљеном на темену или већи преплетни орнамент (л. 55r—сл. 38).

Доста усамљена стоји заставица коју образују већи уплетени прстенови који обухватају преплетне чворове (л. 208r).

Посебно место заузимају две дугачке правоугаоне заставице образоване преплетима и украшене флоралним орнаментима. На средини тих заставица, које су истоветне, унет је по један округао медаљон са полуфигуром Исуса Христа, који благосиља (л. 85r и л. 115r—сл. 39).

На л. 302v је запис преписивача (сл. 40).[57]

25) Најраскошнији, до сада познат рукопис, израђен на Атосу по налогу наручиоца из српских земаља је Апостол који је исписао 1682. године Василије близу манастира Св. Павла у ћелији Успенија пресвете Богородице, а по налогу кир Рувима, митрополита зетског и црногорског.[58] Средином XVIII века рукопис је приложио кнез Томаш „отъ Черне Горе“ храму Рождества пресвете Богородице на Цетињу.[59] Данас се рукопис чува у Националној библиотеци у Бечу, под сигнатуром Cod.slav. 39.[60]

56 Яцимирскій, н.д. 274, бр. 11(10); данас се рукописи Вукове збирке налазе у Одељењу Државне библиотеке Западног Берлина у згради некадашњег Пруског државног архива. О томе М. Харисијадис, *Вукова рукописна збирка у Берлину*, Политика 18. август 1973, стр. 14.

57 На снимку захваљујем др Димитрију Стефановићу.

58 Стојановић, н.д., књ. I, 427, бр. 1788.

59 Исти, н.д., књ. II, 448, бр. 4470.

60 Яцимирскій, н.д., 44—45, бр. 28(39); F. Unterkirchen, *Inventar der illuminirten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Osterreichischen Nationalbibliothek*, Teil 2: *Die griechischen, slawischen, hebraischen und orientalischen Handschriften; kleine Handschriftengruppen; Inkunabeln, Frühdrucke und spätere illuminierte Drucke*, Museon, Veröffentlichungen der österreichischen Nationalbibliothek, Neue Folge, herausgegeben von der Generaldirektion, Zweite Reihe allgemeine veröffentlichungen, Zweiter Band, Wien 1959, 28; М. Харисијадис, *Апостол Кир Рувима, митрополита зетског и црногорског*, Зборник Народног музеја, VI, Београд 1970, 327—336 и 31 слика.

Рукопис је исписан на хартији величине 28×18,5 cm и има 296 листова.

Илуминација овог рукописа се састоји из низа заставица и иницијала веома хетерогеног типа. Најраскошније су пет великих заставица од којих су четири на почетку појединих саборних посланица, а пета је на почетку Павлове посланице Римљанима (л. 41r—сл. 41). Те велике заставице су правоугаоног облика са уписаним медаљоном, у којем је портрет аутора тога текста, а украшене су орнаментима исламског карактера и то истог типа као у описаном Служабнику Архива Српске академије наука и уметности, бр. 354.

Остале многобројне заставице су чисто орнаменталног карактера и према типу орнаментике могу се оделити у више група. Док неке од њих понављају добро познате типове заставица из старих српских рукописа XVI—XVII века (л. 31r—сл. 42; л. 241v; л. 75r), друге стоје усамљене у нашој рукописној илуминацији.[61] Иницијали су претежно изведени преплетима. Заставице и иницијали рађени су златом, плавом, црвеном, љубичастом и зеленом бојом.

26) За псалтир који је исписао 1686. године на Св. Гори у скиту Св. Ане јеромонах Макарије,[62] не стоји изричито да је био намењен неком манастиру у српским земљама. Међутим тај је псалтир већ 1704. године принео Серафим Светогорац на благословеније владици Данилу и на службу храму Рождества Богородице на Цетињу.[63] Он се данас налази у Националној библиотеци у Бечу, под сигнатуром Cod.slav. 19.[64] Према рукописном каталогу у Одељењу рукописа те библиотеке, тамо је доспео посредством Вука Караџића.

Рукопис је исписан на хартији величине 31,2×21 cm и има 137 листова.

Рукопис је украшен заставицама и низом иницијала. На почетку текста псалтира (л. 1r) налази се заставица правоугаоног облика украшена преплетима, који образују четворолисте (сл. 43). Исти тип заставица смо видели у описаном Прологу збирке Р. Грујића бр. 166 и 167, на почетку текста првог и другог тома. Боје основе су маслинасто зелена, плава и сиво-окер.

Остале заставице су у облику узаних правоугаоника са различитим орнаментима. Тако на л. 6r налазимо орнамент једноставног преплета са основом жуте, црвене и зелене боје. На л. 10v је преплет са цветићима црвене и зелене боје. На л. 64r је заставица типична за Макаријеве рукописе. То су преплети образовани преламањем траке са стилизованим листићима изнад горње ивице (сл. 44). Овде је иницијал В изведен преплетима. Слична претходној је заставица на л. 120v, а иницијал Б којим почиње текст је антропоморфног карактера (сл. 45).[65] Такве иницијале налазимо у бројним рукописима овог времена.

27) На основу дуктуса и орнаментике, која је врло карактеристична за рукописе Макаријеве, може се томе преписивачу и илуминатору приписати још неколико радова, који нису потписани. Један од њих је Праксапостол Ка-

61 Харисијадис, *Айосйол*, Зборник Нар. муз. VI, 331 и даље, слике 6—31.

62 Стојановић, н.д., књ. I, 439, бр. 1857.

63 Исти, н.д., књ. II, 10, бр. 2138.

64 Яцимирскій, н.д., 7, бр. 5; F. Unterkircher, н.д., 28.

65 П. Ђорђић, н.д., сл. 126.

менички, из последње четврти XVII века, који се данас налази у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу, под сигнатуром IX D 3 Š 4.[66]

Рукопис је исписан на хартији, величине 29,5×20 cm и има 222 листа. Повезан је у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. У томе рукопису се налази низ заставица које су образоване преплетима облог и угластог облика, од којих су неке украшене савијеним, стилизованим листићима карактеристичним за рукописе Макарија. Исто тако су за рукописе Макарија карактеристични иницијали киноварног типа украшени спиралним орнаментима (сл. 46).

28) Други рукопис такође несигниран, а који се може приписати Макарију, на основу дуктуса, налази се у библиотеци Српске православне Патријаршије у Београду под бројем 127. Рукопис садржи *Амартолон Сотириу* и *Чуда Богородице*.

Рукопис је исписан на хартији величине 30×20 cm и има 911 страница. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима. Према воденим знацима — круни са звездом и полумесецом и контрамаркама — може се датовати у крај XVII века. То потврђује и запис, делимично сачуван на последњој страници, а према коме је рукопис исписан настојањем духовника Спиридона и старца Силона 1693. године.[67] Украс сачињавају заставице истог типа као на претходном рукопису (сл. 47 и 48) и стилизовани цветови.

29) Трећи рукопис у којем се налази текст исписан, колико се може судити на основу дуктуса и орнаментике, руком Макарија, је Антологион Народне библиотеке Србије бр. 625. Тај Антологион исписале су три руке.[68] Текст од л. 54г до 323г исписао је вероватно Макарије.

Рукопис је исписан на хартији величине 14,2×10 cm и има 339 листова. Део који приписујемо Макарију украшен је заставицама истог типа као у претходном рукопису и цветовима веома сличним онима у истом рукопису. Сличност овог рукописа са оним у Прагу већ је уочена, само није указано на Макарија као на преписивача оба рукописа.[69]

30) Рукопис који је писар назвао „божанственом књигом", а приложио га је јеромонах Нестор са Св. Горе на благословеније својој цркви манастиру Ораховици, храму Св. Николе чудотворца, а повезао га је проигуман Теофан повеленијем игумана Кипријана 1646. године[70], налазио се неко време у манастиру Беочину, али нисмо могли утврдити где се сада налази.

66 Яцимирскій, н.д., 600, бр. 17; J. Vašica—J. Vajs, *Soupis staroslovanskych rukopisu Narodnihi muzea v Praze*, Praha 1957, 105; З. Јанц, *Илуминирани старословенски рукописи из збирке Павела Шафарика*, Зборник Музеја примењене уметности, 12, Београд 1968, 25, сл. 42 и 44.

67 Стојановић, н.д., књ. I, 461, бр. 1978.

68 Љ. Штављанин—Ђорђевић, *Стари ћирилски рукописи Народне библиотеке у Београду*, Библиотекар, XX, бр. 5, 1968, 419, бр. 150.

69 З. Јанц, н.д., Зборник Муз. прим. ум. 12, 25—26.

70 Стојановић, н.д., књ. I, 355, бр. 1407.

31) Сви описани рукописи су српске редакције, али је сасвим изузетна појава да је 1612. године патријарх Максим откупио на Св. Гори, од даскала Захарија, Тактикон исписан 1607. године руском редакцијом. Тај је рукопис патријарх Максим приложио светој Великој цркви Патријаршије.[71] Рукопис је 1696. године припадао патријарху Арсенију III Чарнојевићу[72], а данас се чува у библиотеци Српске православне патријаршије у Београду под бројем 174.

32) Колико нам је познато нису сачувани рукописи манастира Житомислића у Херцеговини. Архимандрит хиландарски, кир Виктор, приложио је један рукопис томе манастиру између 1652—1673. године въ свои постригъ в монастиръ Житомисликь въ Захл'ми за свои вел(и)ки помен...[73].

33) У другом запису било је забележено да је један зборник слова писан на Св. Гори, послао као прилог јеромонах Виктор у свој постриг Житомислић године 1674.[74]

Из ових описа рукописа исписаних на Атосу за манастире у српским областима у XVII веку, видимо да се за њихову израду јављао одређени број наручилаца, који су набављали те рукописе за своје манастире. Рукописи су исписивани само у неколико преписивачких центара, а били су намењени само извесном броју манастира или су за њих нешто касније набављани.

У XVII веку улогу Хиландара и донекле Св. Павла, значајних преписивачких центара у средњем веку, преузимају други скрипторији, нарочито неколико скитова и ћелија. Тако се тада рукописи исписују у скиту Св. Ане и то у ћелији Св. Онуфрија и Петра атонског, затим у скиту светопавловском у ћелији званој Сотир, у скиту Св. Павла у ћелији названој Јована Претече, у скиту хиландарском, ћелији и храму Благовештења пресвете Богородице, у скиту Велике Лавре, названом Св. Ане, у ћелији Св. Георгија.

У тим преписивачким центрима раде за манастире у Србији неколико преписивача, који су можда били и илуминатори. Тако смо видели да је Еуфимије расодер, исписао 1663. године Житије св. Саве, данас у Националној библиотеци у Бечу (Cod.slav. 25), у 1664. години Пролог за манастир Милешеву, данас у Св. Тројици Пљеваљској (бр. 100), а 1667. године Апостол, данас у Копитаревој збирци Универзитетске библиотеке у Љубљани (Cod.Kop. 6).

Затим смо видели да јерођакон Антоније исписује 1674. године Каноне Богородици, сада у Универзитетској библиотеци у Београду (Рс 5), затим 1670. године Пролог у два тома, сада у збирци Р. Грујића Музеју у Српске православне цркве (бр. 166 и 167). Вероватно је исти Антоније исписао 1674. године Типик за манастир Рачу, данас у манастиру Савини.

Јерођакон Пахомије исписао је 1648. године Минеј, који се налази у Архиву Српске академије наука и уметности (бр. 285), а затим 1654. године Триод сада у Музеју Српске православне цркве (бр. 28).

71 Исто, књ. I, 407, бр. 1666.

72 Исто, књ. I, 467, бр. 2009.

73 Исто, књ. I, 342, бр. 1340.

74 Исто, књ. I, 413, бр. 1701.

Јерођакон Макарије исписао је 1668. године јеванђеље-апракос, данас у манастиру Морачи (бр. 3), 1676. године, друго јеванђеље-апракос данас у Државној библиотеци у Берлину (MS slav. Wuk 10), а 1686. године псалтир, сада у Националној библиотеци у Бечу (Cod.slav. 19). Он је такође исписао Праксапостол Шафарикове збирке у Народном музеју у Прагу (IX D 3—Š4), Амартолон Сотириу бр. 127 библиотеке Српске православне патријаршије у Београду и Антологион Народне библиотеке Србије Рс 625. Када буду објављени многи до сада непознати рукописи моћи ће се Макарију, врло вероватно, приписати и други рукописи.

Од појединих преписивача сачуван нам је само по један рукопис. Тако је јеромонах Михаило исписао 1675. године Служабник, сада у Архиву САНУ (бр. 354), јеромонах Василије 1682. године Апостол, сада у Националној библиотеци у Бечу (Cod. slav. 39), а монах Аверкије, који је оставио низ рукописа у Хиландару, исписује Златоуст који ће јеромонах Антоније поклонити Гомионици, сада у Библиотеци епархије арадске (бр. 9).

Што се тиче наручилаца рукописа за српске манастире, позната су нам неколика имена. Видели смо да је Нектарије наручио 1663. године Житије св. Саве, данас у манастиру Св. Тројице пљеваљске (бр. 100) и да је оба рукописа исписао по његовом налогу расодер Еуфимије. Трећи рукопис везан за Нектарија је Служабник, који је њему послао јеромонах Михаило. Рукопис је сада у Архиву САНУ (бр. 354).

Остали наручиоци спомињу се, колико нам је познато, у вези са појединим рукописима. Тако је јеромонах Антоније поклонио своме манастиру Гомионици Златоуст који је 1626. године исписао монах Аверкије; кир Рувим, митрополит зетски и црногорски, дао је налог за израду најраскошнијег рукописа израђеног у XVII веку на Атосу, по налогу ктитора из српских области, у овом случају, из Црне Горе. Данас се рукопис налази у Националној библиотеци у Бечу (Cod.slav. 39).

Такође за Црну Гору и то за манастир Морачу је исписан, по налогу Саве Морачанина и Василија инока „от Дробњака“, јеванђеље-апракос данас у томе манастиру.

На тај начин светогорски манастири, њихови скитови и ћелије, остају седишта веома активне преписивачке делатности, у којима се исписују српском редакцијом рукописи за матичне манастире. У њима, у току једног века, српски монаси раде нарочито предано за потребе манастира на широком подручју Пећке патријаршије, одржавајући чврсту спону између српских манастира из којих су одлазили на далеки Атос и сећајући се својих пострига на југу у грчкој земљи.

Овом листом тачно датованих и сигнираних рукописа, свакако нису обухваћени сви рукописи исписани на Светој Гори за манастире у Србији, јер је много тих драгоцених споменика наше прошлости остало без записа, било да су они изгубљени или да њихови преписивачи нису у њима оставили свој запис.

Видели смо да су неки од ових рукописа по своме украсу сродни како рукописима светогорским, где су настали, тако и онима насталим у централним областима Србије, указујући тиме на тесну повезаност тих међусобно удаљених огњишта српске културе. На ту тесну повезаност указују и други рукописи од којих се неки налазе у Београду, док се са њима слични и истоветни по илуминацији чувају у Хиландару, али за те рукописе још није утврђено где су исписивани.[75]

На основу овог прегледа рукописа можемо закључити да је Атос као место преписивачке делатности био за нас изузетно значајан и током XVII века. Већ крајем истог века монаси из манастира Раче, који су се на Св. Гори сећали свог матичног манастира, одлазе на север да би у Угарској наставили рад на преписивању српских рукописа, намењујући их, као некада на Атосу, своме манастиру, са којим су увек одржавали тесне везе, проширујући далеко на север рад старих српских скрипторија.

75 У томе погледу изузетно занимљиве примере пружају два рукописа из збирке Р. Грујића и са њима скоро истоветни по илуминацији рукописи у библиотеци Хиландара. Упор. М. Харисијадис, *Два илуминирана рукописа у збирци Р. Грујића и њихове паралеле у манастиру Хиландару*, Библиотекар, XXIV, бр. 5, 1972, 585—593.

LES MANUSCRITS DU MONT ATHOS, DU XVIIe SIÈCLE, DANS LES MONASTÈRES SERBES

Dans l'histoire des lettres sud-slaves, particulièrement serbes, une place importante est occupée par les oeuvres littéraires originales; non moins intéressantes sont d'ailleurs les traductions du grec en langue slave et les reproductions des manuscrits dans les monastères du Mont Athos. Un grand nombre de manuscrits serbes ont été écrits dans leurs différents scriptoria. On y travaillait pour satisfaire aux besoins des monastères du Mont Athos, aussi bien que de ceux des pays serbes centraux.

Dans cette activité nous pouvons distinguer deux phases. A la première phase appartiennent les manuscrits élaborés à l'époque des états indépendants serbes. Ces munuscrits ont été écrits alors sur l'ordre des souverains serbes, des chefs d'église, et moins fréquemment des dignitaires particuliers. A la seconde phase appartiennent les manuscrits élaborés dans les scriptoria du Mont Athos à l'époque de l'occupation turque. Dans cette période de notre histoire une place à part est occupée par les manuscrits du XVIIe siècle. Dans la série de manuscrits écrits en ce temps-là aux cellules de monastères et aux ermitages du Mont Athos il est noté explicitement qu'ils ont été élaborés pour les monastères de Serbie. Ces manuscrits étaient d'habitude faits sur commande des moines athonites pour les monastères qui se trouvaient dans les pays serbes d'où ces moines étaient venus au Mont Athos. Certains de ces manuscrits, selon toute probabilité, ont été immédiatement expédiés aux monastères serbes, d'autres ont été acquis pour eux bientôt après leur élaboration. C'est l'époque où le territoire sous la juridiction du Patriarcat de Peć était le plus vaste, de sorte que les manuscrits du Mont Athos étaient envoyés dans les régions les plus éloignées de notre pays. Ils étaient commandés ou acquis pour un nombre déterminé de monastères, à savoir: pour Mileševa, Morača, Hopovo, Rača, Šišatovac, Gomionica et pour le monastère du Saint-Evangéliste-et-Apôtre-Luc que nous n'étions pas en état d'identifier, puisqu'il y a plusieurs monastères, voués sous ce vocable.

Tous ces manuscrits, qui étaient écrits au Mont Athos au cours du XVIIe siècle ou qui bientôt après leur élaboration étaient acquis pour les monastères situés dans les régions serbes, représentent un ensemble assez uniforme par le format, l'exécution et l'enluminure ainsi que par leur aspect ils ont un caractère représentatif. Presque tous sont reliés en cuir; en plus, l'évangile aprakos du monastère de Morača a obtenu plus tard les ferrures qu'on mettait seulement sur les manuscrits qu'on appréciait exceptionnellement.

Ces manuscrits étaient l'oeuvre de quelques copistes seulement et parmi les commettants nous ne connaissons que quelques noms.

Ces manuscrits ne se trouvent plus aujourd'hui aux monastères pour lesquels ils étaient commandés ou un peu plus tard acquis. On les garde dans notre pays et à l'étranger, à savoir en quelques collections de Belgrade en partie publiées, par ex. dans la collection du Musée de l'Église orthodoxe serbe, dans la collection

de R. Grujić de ce même Musée, dans la bibliothèque du Patriarcat orthodoxe serbe, dans la Bibliothèque Universitaire, aux Archives de l'Académie serbe des sciences, toujours à Belgrade, ensuite dans la Bibliothèque Universitaire à Ljubljana (dans la collection de J. Kopitar) et aux monastères de Morača et de Mileševa. A l'étranger ces manuscrits se trouvent à la Bibliothèque Nationale à Vienne et à la Bibliothèque d'Etat à Berlin.

СЛ. 1. МИНЕЈ, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 285, л. 1r

СЛ. 2. МИНЕЈ, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 285, л. 3v

СЛ. 3. МИНЕЈ. АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 285, л. 92v

СЛ. 4. МИНЕЈ. АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 285, ЗАПИС л. 187v



СЛ. 5. ЛЕСТВИЦА СВ. ЈОВАНА ЛЕСТВИЧНИКА, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 187, л. 9г



СЛ. 6. ЛЕСТВИЦА СВ. ЈОВАНА ЛЕСТВИЧНИКА, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 187, л. 5г

СЛ. 7. ТРИОД, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 28, л. 1г

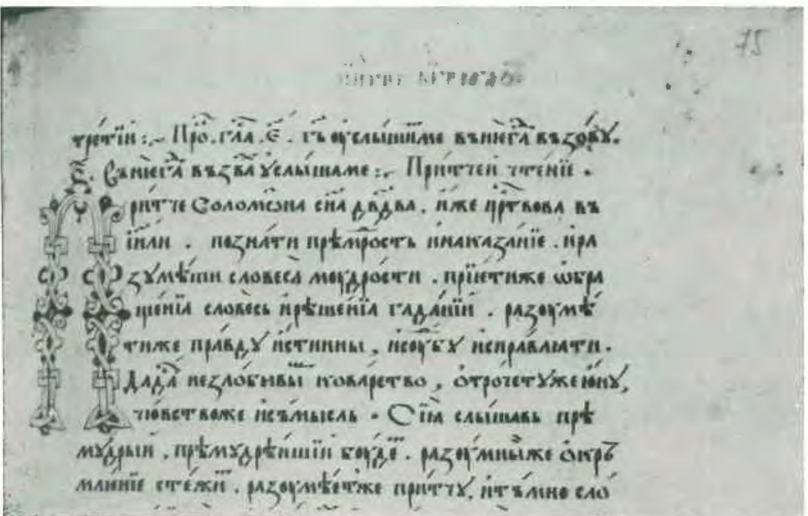
СЛ. 8. ТРИОД, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 28, л. 205г

СЛ. 9. ТРИОД, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 28, л. 355v

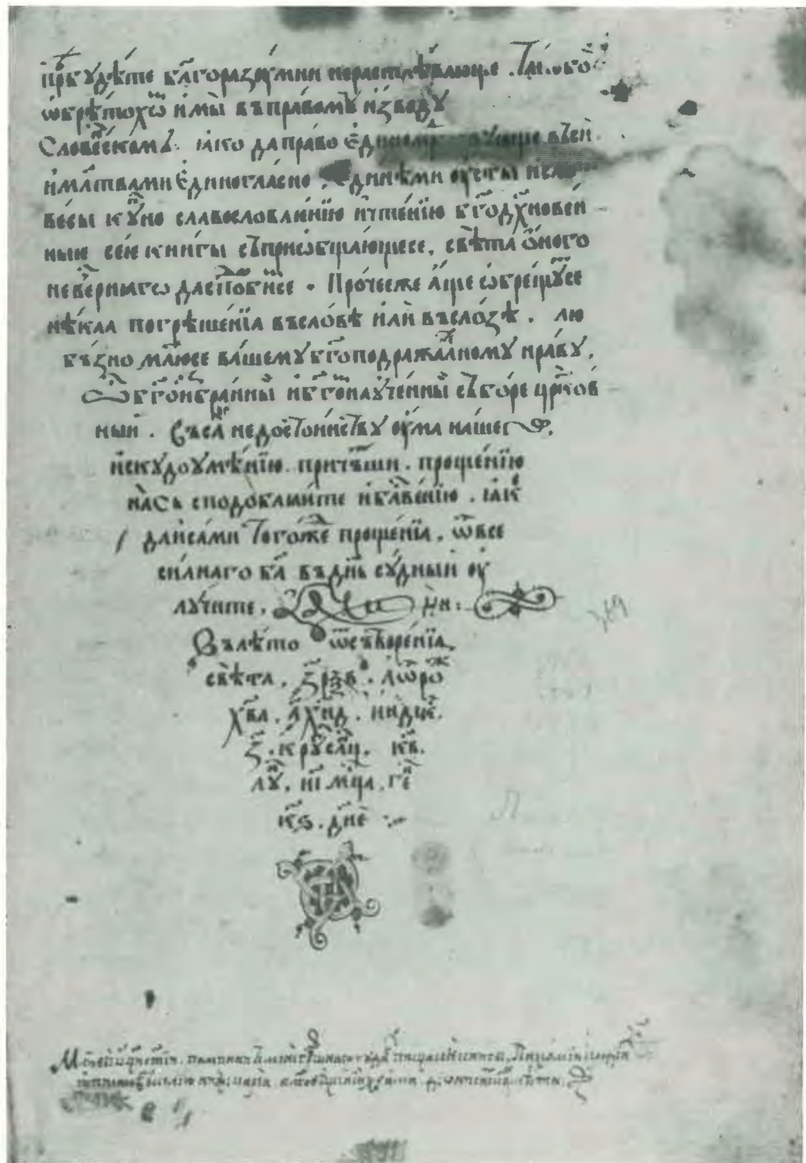
СЛ. 10. ТРИОД, МУЗЕЈ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 28, л. 74v



СЛ. 11. ТРИОД МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 28, л. 75г



СЛ. 12. ТРИОД МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 28, КРАЈ ЗАПИСА, л. 370г

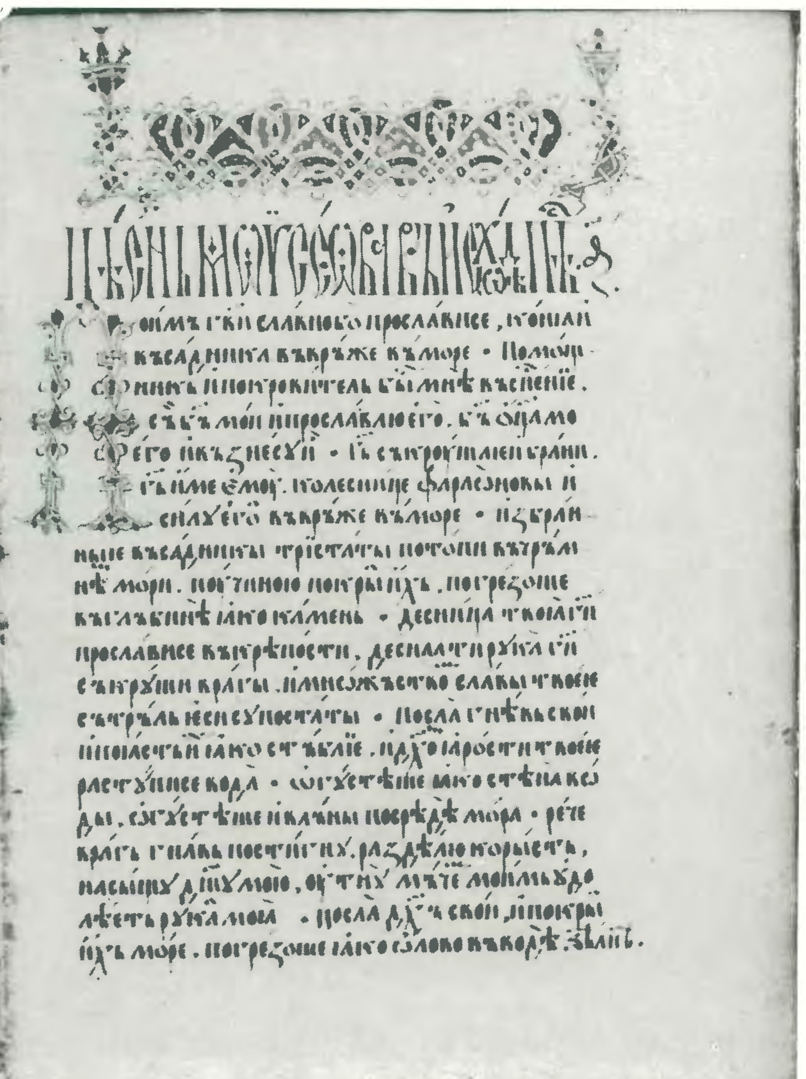


СЛ. 13. ПСАЛТИР, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 350, ПОЧЕТАК ЗАПИСА, л. 98r

СЛ. 14. ПСАЛТИР, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 350, КРАЈ ЗАПИСА, л. 98v



СЛ. 15. ПСАЛТИР, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 350, л. 1r



СЛ. 16. ПСАЛТИР, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, БР. 350, л. 88r



СЛ. 17. КАНОНИ БОГОРОДИЦИ, УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА У БЕОГРАДУ, Рс 5, ПОВЕЗ



СЛ. 18. КАНОНИ БОГОРОДИЦИ, УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА У БЕОГРАДУ, Рс 5, л. 1r

СЛ. 19. КАНОНИ БОГОРОДИЦИ, УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА У БЕОГРАДУ, Р 5, ЗАПИС, л. 128v

СЛ. 20. КАНОНИ БОГОРОДИЦИ, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 223, л. 1r

СЛ. 21. АПОСТОЛ-АПРАКОС, УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА У ЉУБЉАНИ, ЗБИРКА КОПИТАРА, COD. KOP. 6, л. 1r

СЛ. 22. АПОСТОЛ-АПРАКОС, УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА У ЉУБЉАНИ, ЗБИРКА Ј. КОПИТАРА, COD. KOP. 6. ЗАПИС, л. 200v

СЛ. 23. ЈЕВАНЂЕЉЕ-АПРАКОС, МАНАСТИР МОРАЧА, БР. 3. л. 204г

СЛ. 24. ПРОЛОГ, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ. ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 166, л. 81г

СЛ. 25. ПРОЛОГ, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 167, л. 1г

СЛ. 26. ПРОЛОГ, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 167, л. 284г

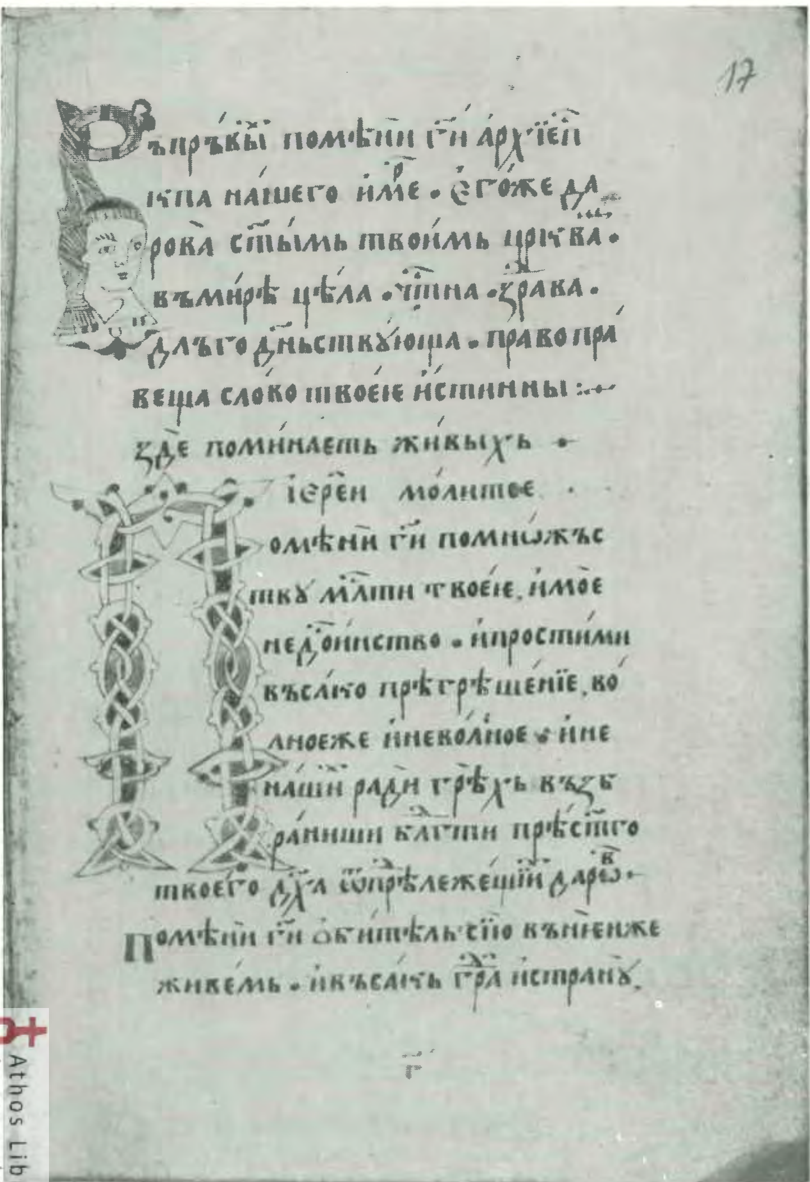
СЛ. 27. ПРОЛОГ, МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ЗБИРКА Р. ГРУЈИЋА, БР. 167, ЗАПИС, л. 357г

Сл. 28. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 1г

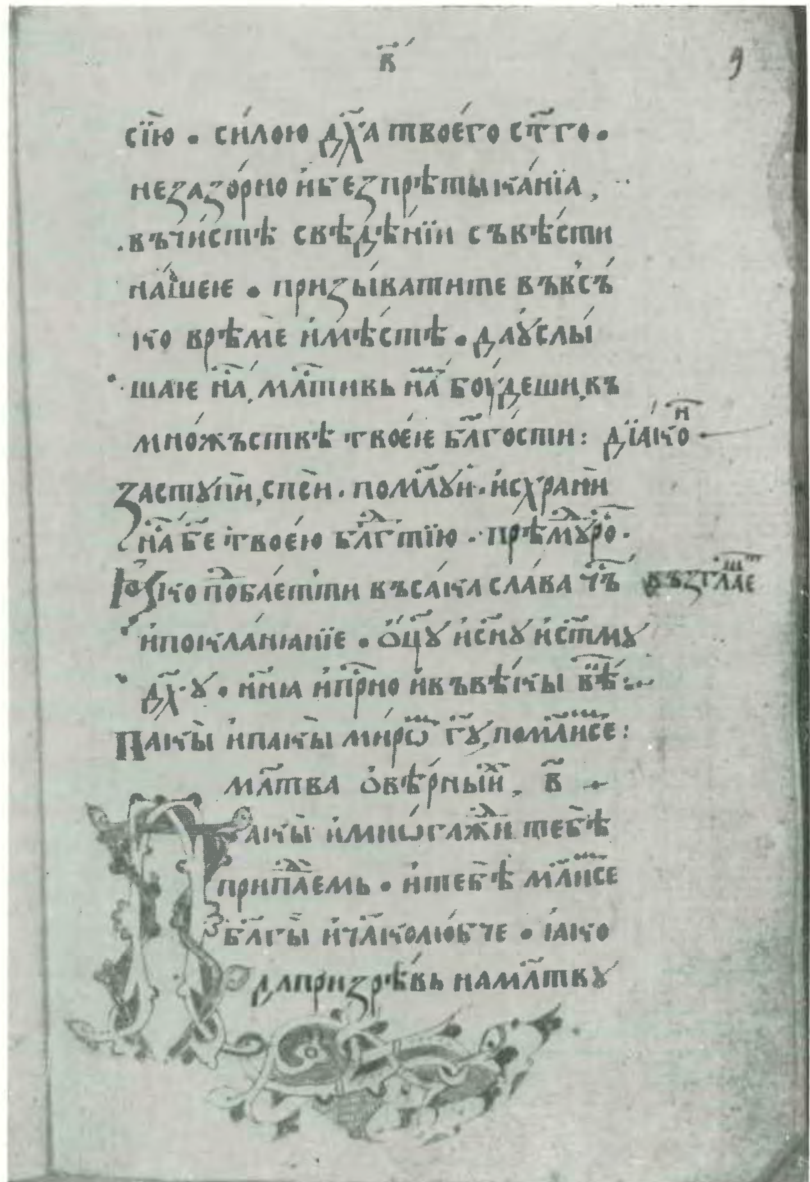


Сл. 29. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 27г





СЛ. 30. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 17г

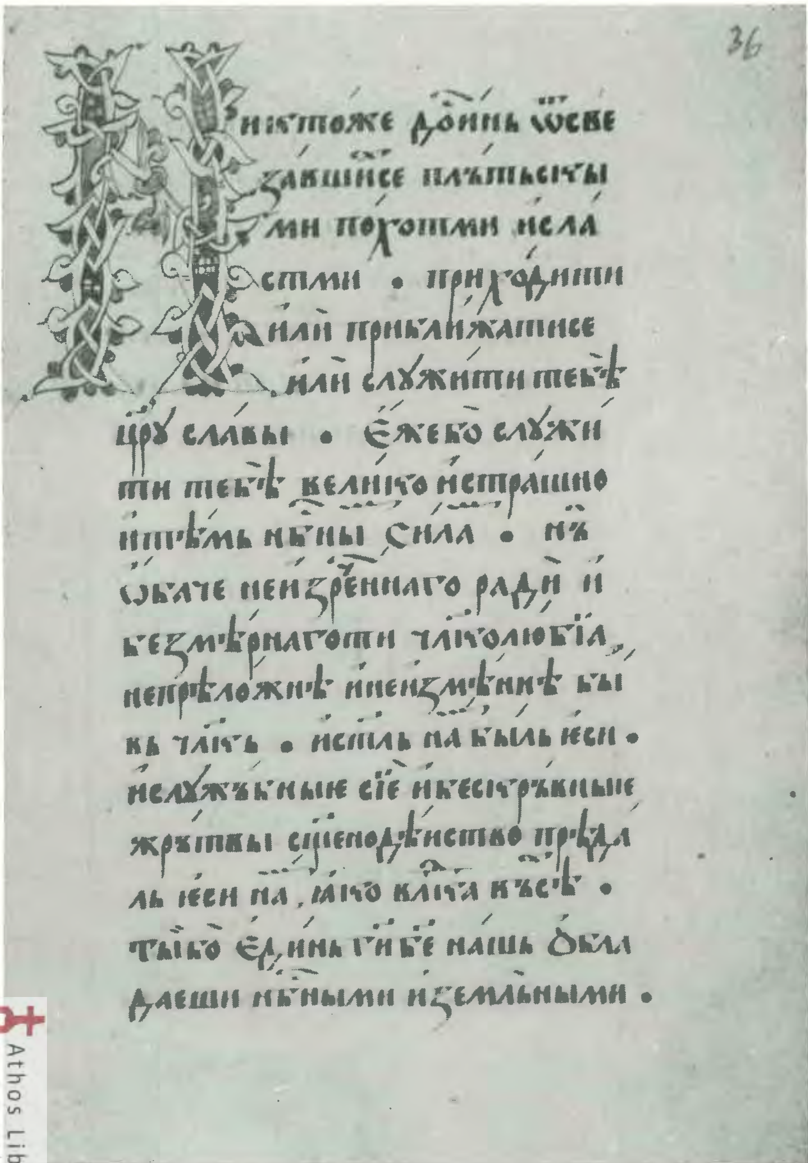


СЛ. 31. СЛУЖАБНИК АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 9г

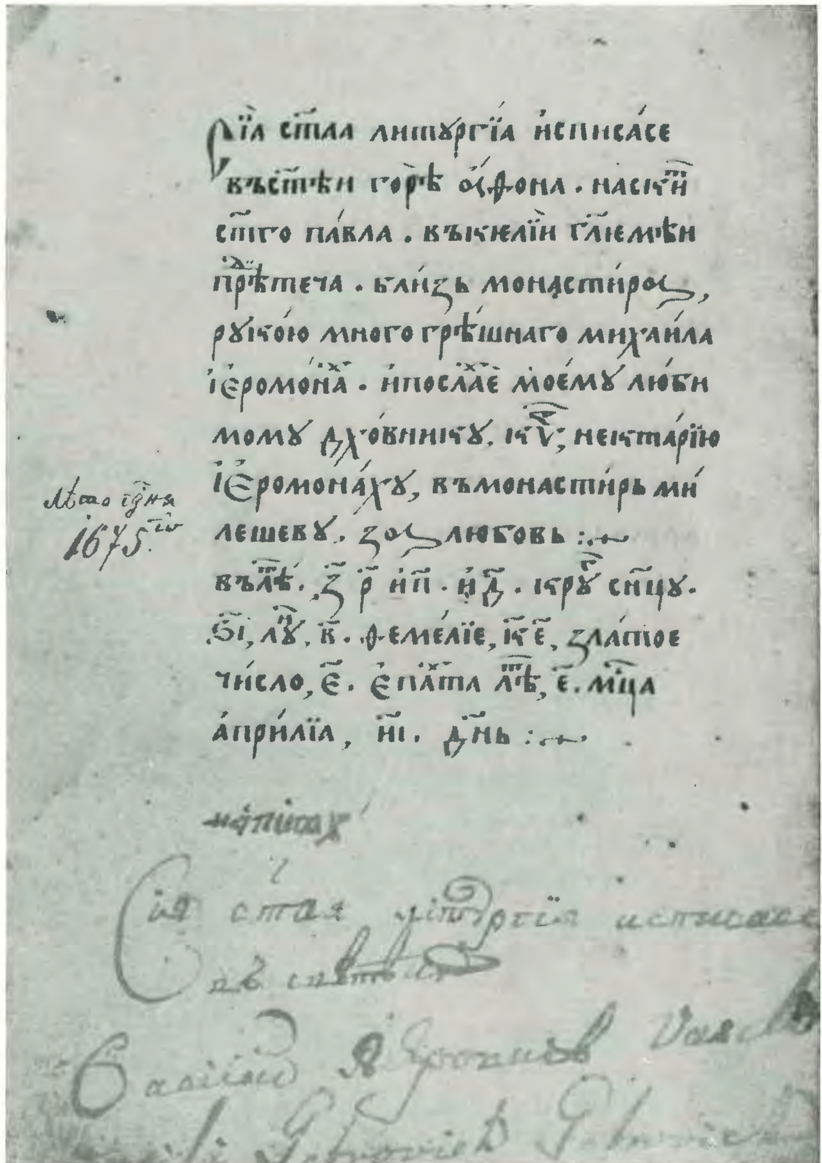
СЛ. 32. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 23г



СЛ. 33. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 22г



СЛ. 34. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, л. 36г



СЛ. 35. СЛУЖАБНИК, АРХИВ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ, БР. 354, ЗАПИС, л. 55v

СЛ. 36. АПОСТОЛ И ЈЕВАНЂЕЉЕ, ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА У БЕРЛИНУ, MS SLAV. WUK 10, л. 1r

СЛ. 37. АПОСТОЛ И ЈЕВАНЂЕЉЕ, ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА У БЕРЛИНУ, MS SLAV. WUK 10, л. 7r



СЛ. 38. АПОСТОЛ И ЈЕВАНЂЕЉЕ. ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА У БЕРЛИНУ, MS SLAV. WUK 10, л. 55r



СЛ. 39. АПОСТОЛ И ЈЕВАНЂЕЉЕ, ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА У БЕРЛИНУ, MS SLAV. WUK 10, л. 115r

СЛ. 41. АПОСТОЛ, НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА У БЕЧУ, COD. SLAV. 39, л. 41r



СЛ. 40. АПОСТОЛ И ЈЕВАНЂЕЉЕ, ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА У БЕРЛИНУ, MS SLAV. WUK 10, ЗАПИС л. 302v



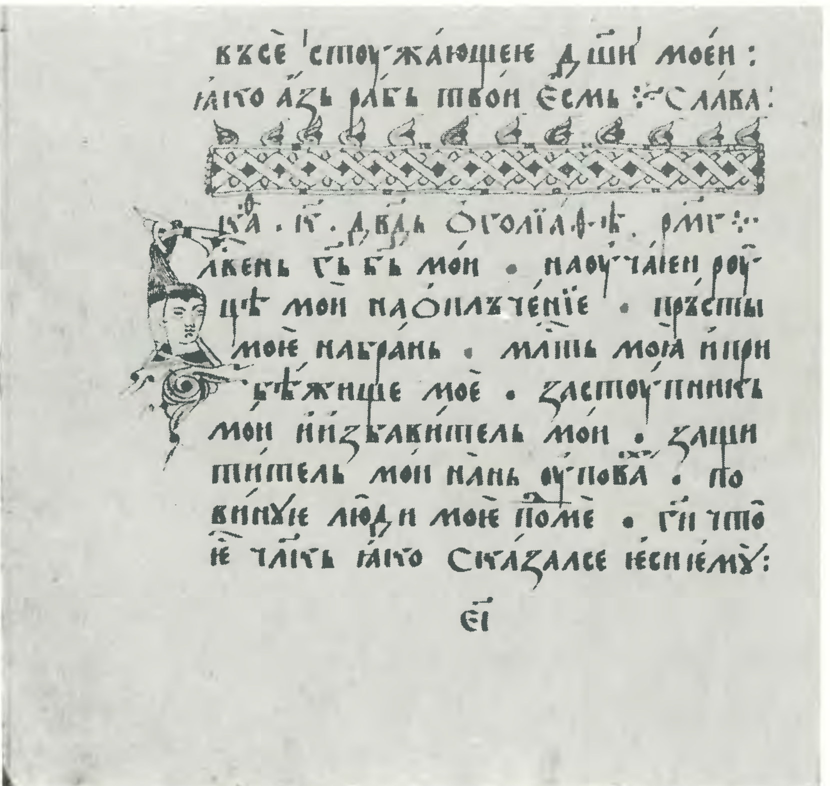
СЛ. 42. АПОСТОЛ, НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА У БЕЧУ, COD. SLAV. 39, л. 31г

СЛ. 43. ПСАЛТИР, НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА У БЕЧУ, COD. SLAV. 19, л. 1г

СЛ. 44. ПСАЛТИР, НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА У БЕЧУ, COD. SLAV. 19, л. 64r



СЛ. 45. ПСАЛТИР, НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА У БЕЧУ, COD. SLAV. 19, л. 120v



СЛ. 46. ПРАКСАПОСТОЛ КАМЕНИЧКИ, НАЦИОНАЛНИ МУЗЕЈ У ПРАГУ, ЗБИРКА ШАФАРИКА IX D 3-Š 4

СЛ. 47. АМАРТОЛОН СОТИРИУ. БИБЛИОТЕКА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ БР. 127, СТР. 131.

Сл. 48. АМАРТОЛОН СОТИРИУ, БИБЛИОТЕКА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ, Бр. 127. Стр. 351.

ИНВЕНТАР МУЗИЧКИХ РУКОПИСА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА

АНДРИЈА ЈАКОВЉЕВИЋ

Манастир Хиландар (Μονή Χιλανδαρίου), средиште наше старе духовне културе и уметности на Светој Гори, поред многих драгоцености које су у њему очуване, али још недовољно заштићене од даљег пропадања, чува у својој драгоценој ризници једну од најбогатијих збирки музичких рукописа.

Историја занимања за музичке рукописе манастира Хиландара почиње пре осамдесетак година, када музикологији још нису биле познате методе превођења старих нотних знакова у савремене. Прве фотографске снимке хиландарских „*творенија*" начинила је тек 1952. године научна група старањем професора Ђорђа Сп. Радојичића.[1] Овом приликом снимљени су делимично само неки рукописи и о њима је у неколико махова писано, што је створило потребу за свеобухватним трагањем и проучавањем музичких рукописа манастира Хиландара. Манастир Хиландар, поред осталог, за нас има све већи значај и стога што у својим древним зидинама чува дела која су уништена у другим нашим рукописним збиркама током минулих ратова и пустошења.

Благодарећи, пак, у великој мери, занимању страних музиколога, првенствено са Запада, за постојеће рукописе у Хиландару, досада су обелодањена два ранословенска руска рукописа из Хиландара (из XII и XIII века) у оквиру међународног зборника *Monumenta Musicae Byzantinae*.[2] Поменути рукописи

1 Д. Стефановић, *Црквенословенски превод приручника византијске неумске нотације у рукопису 311 манастира Хиландара*", Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 113—130. Упор. FN. 1.

2 MMB: Fr. Chil. palaeo.: 5a *Hirmologium Codex Monasterii Chilandarici 308*, Copenhagen 1957, изд. проф. Roman Jakobson; 5b *Sticherarium Codex Monasterii Chilandarici 307*, 1957.

су употребљавани и у разним веома значајним студијама, које су недавно публиковане.[3] У Музиколошком институту Српске академије наука и уметности у Београду поклоњена је посебна пажња овој области, а нарочито проучавању музичке праксе у средњовековној Србији и њеним везама са Византијом.

Ради даљег напредовања у овим студијама, пошли смо трагом свих музичких рукописа у Хиландару и другим светогорским манастирима. У постојећим старијим и новијим описима грчких светогорских манастира музичким документима није довољно поклоњена пажња. Изузетак чине каталози Софронија Ефстратиадиса и Спиридона Ламброса, у којима су датирања већине докумената некоректна. Немамо намеру да се критички осврћемо на веома значајне радове Ефстратиадиса и Ламброса, већ узгред да споменемо да у њиховим каталозима налазимо, углавном, помене о постојању само византијских музичких рукописа. Слично томе и каталози словенских рукописа доносе врло оскудне податке о музичким списима.

После вишемесечног рада у Хиландару (у периоду између 1967—1971. г.) пошло нам је за руком да у архиву прегледамо све рукописе и у библиотеци са штампаним књигама нађемо петнаестак затурених преписа.[4] Због обимности прикупљеног материјала, рад на потпуном опису трајао је непуних пет и по година и још није сасвим приведен крају. Један од битних разлога за то јесте правилно датовање рукописа, односно рад на копирању водених знакова, због чега је аутор морао извршити неколико узастопних путовања на Атос како би их прибавио. Остало је да се водени знаци датују и прикључе уз *Каталог* који је својевремено био примљен за серијско издање међународног зборника *Monumenta Musicae Slavicae* (Минхен—Беч). Стога ће овај наш рад засада имати облик и н в е н т а р а, који ће садржавати само важније назнаке о сваком рукопису. Скренућемо пажњу на она места, која су по нашем мишљењу најважнија или мало позната. Као такав, сасвим природно, и н в е н т а р доноси кратке и непотпуне описе. Он даје најосновније спољне податке о сваком рукопису појединачно, што значи: сигнатуру, наслов, размеру у милиметрима (уздужна страна са попречном), број нумерисаних листова (фолијација је код већине рукописа извршена по први пут), материјал (пергамент или хартија), хронологију (година писања или век), записе и нотацију. Приликом рада наишли смо на рукописе различите садржине. Изузев два раногсловенска (руска) рукописа сви остали у словенском и грчком писму нису старији од XVIII века. Према томе, они доносе грађу о црквенословенском језику и личним особинама Словена преписивача. У испитивање те грађе аутор овог и н в е н т а р а се није упуштао. Према ономе што хиландарски рукописи садрже, поделу смо извршили у четири групе: I. *грчки рукописи*, II. *словенски рукописи*, III. *грчко-словенски рукописи* и IV. *рукописи са словенским, грчким и текстовима у турском препису* (тзв. „*караманли*").

3 Библиографски подаци у публикацији М. Велимировића, *The Present Status of Research in Slavic Chant*, Acta Musicologica, XLIV, 1972, 235—65.

4 Свесрдно се захваљујем проф. др Д. Богдановићу, рецензенту овог инвентара, који ми је пружио податке за рукописе под библ. бр. 554, 568, 585, 765, 766, 767 и 777, који су мени остали непознати приликом прегледа библиотеке са штампаним књигама.

РУКОПИСИ ПРЕМА ВРЕМЕНУ ПОСТАНКА

Словенски рукописи:

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
1	308	Ирмологион	XIII век
2	307	Стихирарион	XII век
3	309	Антологион са Стихирарионом	XVIII век (23. јули 1786, 1790, 1821)
4	581	Стихирарион	9. децембар 1774.
5	580	Стихирарион	14. април 1834.
6*	54	Стихирарион	12. јуни 1837.
7	558	Стихирарион	5. мај 1837.
8	560	Стихирарион	XIX век (септембар 1854).
9	597	Стихирарион	XIX век (1863).
10	312	Стихирарион	XVIII век.
11	559	Стихирарион	XIX век (? Спиридон Хиландарац).
12	578	Стихирарион	XIX век (7. март 1890).
13	571	Стихирарион	XVIII—XIX век.
14	686	Антологион са Октоихом	XIX век (2. децембар 1857, 1858, 21. децембар 1859, 1. децембар 1865).
15	595	Антологион	XIX век (1870; Спиридон Хиландарац).
16*	163	Антологион са Стихираром	XIX век (13. април 1850).
17	695	Антологион са Стихирарионом	10. март 1882 (23. октобар 1873, 8. септембар 1887).
18	561	Антологион	XIX век (1876, 1878, 1879).
19	692	Антологион	6. септембар 1887 (1889).
20	568	Антологион	XIX век (23. октобар 1889).
21	694	Антологион	2. март 1889.
22	584	Антологион	1896.
23	557	Антологион	XIX век.
24	691	Антологион	XIX век.
25	701	Антологион	? XIX век (1911).
26	685	Антологион	XIX век.
27	556	Антологион	XIX век (Спиридон Хиландарац).
28	693	Антологион	XIX век.
29	706	Антологион	XX век (29. јануар 1918, 9. новембар 1918, 3. мај 1919, 1920).

* Сигнатуре рукописа 6(54) и 16(163) остале су исте оне које је аутор инвентара затекао у библиотеци током рада у лето 1970. г. Оне су сада, вероватно, промењене. У току припремања рукописа за штампу сазнао сам да постоје још два рукописа чији описи нису ушли у инвентар. То су: 564 нотирани *Евхологион*, ff. 84 из XIX века и 589 део *Антологиона*, ff. 10 из 1788. г.

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
30	667	Антологион	28. август 1920 (9. новембар 1818, 1. јуни 1922).
31	703	Делови Антологиона (I—VIII)	XIX век (1907).
32	587	Антологион	XIX век.
33	566	Осмогласник	XIX век (1844).
34	579	Осмогласник	1900.
35	563	Осмогласник	XIX век.
36	596	Осмогласник	XIX век.
37	310	Осмогласник	XIX век.
38	696	Осмогласник	између 1930—1934.
39	554	Антологион са Стихирарионом	XIX век (1864, 1867, 1872, 6. август 1864, 1885, 10. април 1867, 21. мај 1887, 24. септембар (1)867.
40	585	Антологион	? XIX век (1903).
41	765	Осмогласник	1838 (1849).
42	766	Антологион	XIX век (1886).
43	777	Антологион	XIX век.
44	705	Сербско церковно пјеније	28. децембар 1921.
45	702	Анастасиматарион	XIX век (1876).
46	785	Антологион-фрагменти II—VI	XIX век (1884).

Грчки рукописи:

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
46а	26	Антологион	XIV век.
47	97	Антологион	између 1391—1416.
48	53	Антологион	XVI век.
49	42	Антологион	август 1705.
50	146	Антологион	XVIII век.
51	144	Антологион	XVII—XVIII век.
52	39	Антологион	XVIII век (22. јануар 1779).
53	145	Антологион	XVIII век.
54	90	Антологион	XVII—XVIII век.
55	92	Антологион	XVIII век.
56	77	Антологион	XVIII век.
57	96	Антологион	XVIII век.
58	83	Антологион	XVIII век (1762, 1765, 1766, 1771, 1777, 18. мај 1782).
59	44	Антологион	XIX век.
60	32	Антологион	6. мај 1799 (8. август 1818).
61	94	Антологион	XVIII век (1755).
62	57	Антологион	август 1837.
63	59	Антологион	XIX век.

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
64	29	Антологион	XVIII—XIX век.
65	55	Антологион	3. март 1795 (1812).
66	72	Антологион	XVIII—XIX век.
67	70	Антологион	27. септембар 1768.
68	50	Антологион	XVIII—XIX век.
69	153	Антологион	XIX век.
70	58	Антологион	XVIII—XIX век (8. август 1818).
71	169	Антологион	XIX век.
72	149	Антологион	XIX век (15. март 1840).
73	150	Антологион	XVIII—XIX век.
74	69	Антологион	XIX век (13. децембар 1832).
75	43	Антологион	XIX век.
76	84	Антологион	26. новембар 1818 (21. новембар 184?, 1831).
77	148	Антологион	XVIII—XIX век.
78	60	Антологион	? XIX век (9. мај 1809).
79	147	Антологион	20. јули 1806.
80	27	Антологион	XVIII век.
81	170	Антологион	XIX век.
82	33	Антологион	XVIII—XIX век (1821).
83	95	Антологион	XIX век.
84	74	Антологион	XVIII век.
85	75	Антологион	XIX век.
86	40	Антологион	XVIII—XIX век.
87	30	Антологион	XVIII век.
88	49	Антологион	XVIII век.
89	65	Антологион	XIX век.
90	164	?	XIX век.
91	104	Антологион	XVIII век.
92	89	Стихирарион	1741.
93	80	Стихирарион	1795.
94	91	Стихирарион	15. мај 1768? (1870).
95	45	Стихирарион	XVIII век (10. децембар, 1791).
96	48	Стихирарион	XIX век.
97	99	Стихирарион	XIX век.
98	167	Стихирарион	XIX век.
99	47	Стихирарион	17. април 1654.
100	162	Стихирарион	XIX век.
101	93	Стихирарион	XVIII—XIX век.
102	35	Стихирарион	XVIII век.
103	100	Матиматарион	5. децембар 1771.
104	1	Минеј	1277.
105	86	Антологион са Матиматарионом	3. фебруар 1771.
106	28	Матиматарион	XVIII век.
107	62	Матиматарион	XIX век.

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
108	36	Матиматарион са Антологионом	XVII—XVIII век.
109	34	Матиматарион	XVIII век.
110	78	Доксастарион	XIX век.
111	66	Доксастарион	XIX век.
112	79	Доксастарион	XIX век.
113	73	Доксастарион	новембар 1800.
114	41	Анастасиматарион	10. септембар 1839.
115	82	Анастасиматарион	XVIII век.
116	88	Ирмологион	1823.
117	87	Ирмологион	4. новембар 1723.
118	31	Ирмологион	XVIII век.
119	81	Ирмологион	XVII—XVIII век.
120	71	Ирмологион	мај 1778 (1777, 1785).
121	151	Ирмологион	XIX век (1870).
122	48	Ирмологион	20. септембар 1807.
123	38	Ирмологион	XVIII век.
124	37	Ирмологион	10. март 1720.
125	63	Ирмологион	XVIII—XIX век.

Грчко-словенски рукописи:

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
126	102	Антологион	XVIII век.
127	85	Антологион	XVIII век.
128	668	Антологион са Стихирарионом	XVIII век.
129	311	Антологион са Стихирарионом	XVIII век (?1775).
130	166	Антологион	XIX век (1854).
131	588	Антологион	3. мај 1879.
132	61	Антологион	1784 (14. фебруар 1812).
133	101	Антологион	XIX век.
134	56	Антологион	XVIII—XIX век.
135	76	Антологион	XIX век (15. јули 1841).
136	565	Антологион	XVIII—XIX век.
137	687	?	XVIII век (20. април 1795, 1800, 27. август 1803).
138	51	Антологион	XIX век (1821).
139	152	Антологион (део)	XIX век.
140	46	Антологион	XIX век.
141	64	Антологион	XIX век (Јован канонарх).
142	103	Антологион	XVIII—XIX век.
143	767	Антологион	XIX век (1855).

Словенски и грчки рукописи у турском препису (тзв. „*караманли*“):

Инвентарски број	Сигнатура	Назив по садржини	Датум, година писања или век
144	171	Антологион	XIX век.
145	52	Антологион	XIX век.
146	165	?	XIX век (Јован канонарх).

I. СЛОВЕНСКИ РУКОПИСИ:

(1) 308. *Ирмолоїион*, 116×111/117×114 mm; 72 пагинирана фолија; пергамент. Два орнаментисана иницијала на ff. 30r и 63r. Без записа. На свакој страници 10 редова текста са нотацијом. Текст је руске редакције а нотација старословенска. Садржи ирмосе почевши од четвртог ирмоса треће песме у првом гласу до трећег ирмоса пете песме у трећем гласу. Део овог рукописа је однео Григорович средином 40-их година XIX века. Познат под именом „*Григоровичева ирмологија*", овај део се налази сада у збирци бившег Румјанцевског музеја у Државној Лењиновој библиотеци у Москви. Хиландарски део рукописа публикован је у целини у серији *Monumenta Musicae Byzantinae*: *Hirmologium Codex Monasterii Chilandarici* 308, Série principale 5/B, Copenhagen 1957, изд. проф. Роман Јакобсон. Не постоји једногласност међу научницима око датума. Судећи по нотацији, средина XIII века представља највероватније доба у коме је овај рукопис могао настати.

(2) 307. *Стихирарион*, 225×182 mm; 109 пагинираних фолија; пергамент. Без записа. Петнаест линија текста са нотацијом на свакој страници. Једна рука. Редакција руска. Нотација старословенска. Публикован у серији *Monumenta Musicae Byzantinae A*: *Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica, — Sticherarium Codex Monasterii Chilandarici* 307. Phototypice depictus, Copenhagen, E. Munksgaard, 1957. XII век.

(3) 309. *Антолоїион* са *Стихирарионом*, 207×152 mm; 149 (+3) нумерисаних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, на средини орнамент овалног облика са Богородичиним ликом. Записи: први непагинирани лист, страна *recto*: **Вѣрꙋю во єдинагѡ бога Ї҃са Хрїста С[?ина] Ї҃са Хрїста нашегѡ Спасите(лѧ] що т[г]о чеки спасе ѻнъ Господи Го́споди спаси ме грѣшнагѡ**. На истој страни су четири монашка печата. Четврти доноси иницијале **МК ПР** (=**Макарїе проигꙋмень**). Од f. 1r—13v, у доњим деловима маргина, чита се: **На** 1821. **Положи́хомъ сїю андωлогїю в соборнꙋю цѣрковъ хиландарскꙋю за спомен поко́йнагѡ Макарїа проигꙋмена Хиланда́рца и҆ да не дерзнет кто́ взѧ́ти и҆ ѿдели́ти є҆ѧ ѿ це́ркви Хиланда́рскωи а҆ще ли́ Не́кои дерзнет взатї ю, да бꙋ́дꙋт е́мꙋ ѿмастители Стый Кти́тори**. Трећи запис, такође са годином, налази се на задњој корици са унутрашње стране: 1790: **Мака́рїа, Їеромонах Хїландарски ѱа́лтъ, да са зна́м кога́ доид[є] на таꙁ̆ид оу҆ Свищо́въ** 1786: **а҆҃ӥца, Їꙋлї[а]** 23. На истом месту је запис на грчком у коме се вели да је рукопис „*компонован из романских књига...*": Αὐτή ἡ ψαλτηκοί ἐκράζατ(ο) ἀνθωλογία τοῦ στιχηραρί(ο)υ, ὤμως ἐσινθέσθηκοι ἀπώ τά βηβλήα τά ρομανηκά εἰς βολγάρικα καί μέ πωλ(ο)ύς κώπους εἰς...? κοίσματα καί θέσις, ἔχοντας πωλά δήσκωλα καί παραξίτημα. Рукопис је некомплетне садржине. F. 49r доноси почетак служби за месец септембар. Грчка назнака на f. 149v: Τέλος καί τῷ Θεῷ δόξα εἰς πάσαν τήν γήν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(4) 581. *Стихирарион*, 222×157 mm; 307 (+3) нумерисаних фолија; хартија. Повез кожни црвене боје, лепо очуван. На средини је илустровани

крст. F. 1r доноси монашки печат са именом монаха Кипријана: Кνпріан8 монах8 и год. 1774. Кипријан је те године завршио рад на копирању рукописа. Запис на f. 302v: Сїя книга Стїхира́ръ при[е]ведѐсѧ ѿ гре́ческагѡ стихира́ра помощїю Бо́жїею и҆ пречистыѧ Богоматере тр8́дом же́ многимъ и҆ тща́нїемъ Кνпрїа́на Мона́ха стѣ́ѧ ѻбите́лы хиланда́рскїя написа́ сїю̀ въ то́йжде ѻби́телы и҆ соверши въ лѣ́то ҂аѱод: Мцⷭа декемврїа въ дӥ. день. Коне́цъ и Бо́г8 сла́ва. F. 2v даје недовршен запис: сиѧ псалтика. Комплетне садржине. Поред осталога садржи и једну стихиру у част светог Јована Рилског (†946) ff. 303r—304r. Потом следе три стихире светим оцима атонским, ff. 304r—306v. Датум 1774. Касновизантијска нотација.

(5) 580. *Стихирарион*, 258×188 mm; 439 нумерисаних (+7 ненумерисаних) фолија; хартија. Кожни повез са стилизованим крстом на средини, златне боје, лепо очуван. Нумерација листова црквенословенским бројевима. Запис са годином назначен је на другом непагинираном фолију, стр. *verso*: Сїѧ а҆нтологїя преведе́на ѿ грече́ски на славѧ́нски ѿ да́скала Нїкифора Іеромона́ха, со́съ тро́шокъ монастѝрски в'лѣ́то 1834: а҆прилїя, 14. Други запис је у наставцима доњих маргина ff. 1r—3v: [за] хилендаръ оу҆ храмъ. Рукопис је значајан и због тога што садржи стихире у част нашим светитељима и владарима: светом Арсенију архиепископу *„сербском“* (ff. 48r—50v), краљу Милутину (ff. 50v—59r), великомученику међу царевима Стефану Дечанском (ff. 72r—88v), Симеону Немањи *„мироточивом“* (ff. 210v—226v), великомученику кнезу Лазару (264v—271r), светом Сави, првом архиепископу српском (ff. 382—389r) и светом Јовану Рилском (ff. 389r—404v). Почиње службама за месец септембар. F. 1r: Нача́ло с'бгомъ стымъ здѣ положи́хом, сла́вы пра́зникѡвъ господныхъ и҆ бгоро́дичныхъ и҆ всѣ́мъ стымъ и҆хъ же пра́здн8емъ во всегѡ́ лѣта. и҆хъ же истолк8вахом ѿ стихї́рара не́ѡнъ патрѡнъ. Година писања је 1834. Нотација касновизантијска са истим одликама које сусрећемо у грчким музичким рукописима из тога времена.

(6) 54. *Стихирарион*, 104×127 mm; 315 нумерисаних (+2) фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, лепо очуван, без орнамента на средини. Комплетне садржине. Назнаке за празнике писане су на грчком. Модалне ознаке такође. Текстови са нотацијом су у црквенословенском писму. По запису, рукопис је музички Матиматарион, по садржини није. Два записа. F. 2r: сїе матиматарю е҆ церко́вно ѿ...? Грчки запис са годином и именом преписивача остављен је на f. 305r: Τό παρόν μαθηματάριον, ὡσαύτως καί τό δοξαστηκάριον τοῦ ἐκ τῦ Νέων Πατρῶν, τό στιχηράριον καί ἄλλα ἅτινα εἰς τήν Μονήν τοῦ Χιλανδαρίου φαίνονταν δηλαδή ἀνοιξαντάρια, κεκραγάρια, πολυέλεοι, Χερουβικά, κοινωνικά, δοξολογίαι καί ὅτι ἄλλα, μεταγλωτίσθησαν ἐκ τῆς ἑλληνικῆς διαλέκτου, εἰς τήν τῶν βυλγάρων παρά Νικολάου ἱερομονάχου ἁγιορήτου καί οἱ ταῦτα ψάλοντες εὔχεσθε ὑπέρ αὐτοῦ ҂αωλς' ἰουννίου ιβ'. Неки композитори су из византијског периода (Јован Глика, монах Теодул Светогорац и Јован Клада). Вредна је помена и једна назнака на fol. 197v: Τοῦ ἁγίου προφήτου Ἠλίου τοῦ Θεσβύτου. Πέτρου Μπερεκέτου. ἐπηδή καί δέν τό ἴβραμε αὐτό τό τροπάριον εἰς τό βουλγάρικον τό βάλαμεν ἑλληνικόν καί μή μᾶς κατακρίνεται παρά τοῦτο. Датум 1837. Нотација касновизантијска.

(7) 558. *Стихирарион*, 186—87×127—28 mm; а) ff. 1—31; б) ff. 31—386 = 417 нумерисаних фолија. Кожни повез, тамне боје, са стилизованим Распећем Христа на средини. Предња корица одвојена и оштећена. Илустрована рука на f. 19r (после f. 31r). Нумерација са црквенословенским бројевима. F. 1r доноси недовршен запис: за хиландарска цѐрковъ ...Рукопис је писао Спиридон „даскал" хиландарски. Запис са датумом и годином на ff. 385v—386r: Е'лѣто Хр҇тово ҂аѿлз, мц҇а маїа скончахъ сїа два стыхїрара, содержащыа в'себѣ праздникωвъ гд҇кихъ, й бг҇ородичныхъ й праздникωвъ гд҇скихъ й бг҇ородичныхъ, й праздн ѹемыхъ ст҇ыхъ, въ нашꙋ великꙋю соборнꙋю цр҇ковь храмъ воведенїа прест҇ыа вл҇чицы нашеа бц҇ы, сїа втораа часть, ѿ їанꙋарїа мц҇а дı҇ день, ст҇агω саввы сербскагω, положих на преди, таже починаетъ со҇ числа листѣ ѿ феѵрꙋарїа день первый й листъ. а҇. преписахъ азъ Спѷрїдонъ монахъ меншїи в' братїахъ оу҇ м҇нтыръ Хїландаръ, й сїа ѻбѣ книги полагаю въ соборнꙋю нашꙋ великꙋю цр҇ковь воведенїа, й молю васъ братїе й цр҇ковнїи личе, поминайте мене грѣшнагω за трꙋдъ що сам гω преписалъ Спѷрїдωна монаха да молитвами вашими проститъ мене гд҇ь, прегрѣшенїа всѧ. ѻваче братїа кто либо бꙋди въ церковь нашꙋ хїландарскꙋю пойте и бг҇а прославлайте, а да гй оу҇свойте по келїите си йли на дворъ да гй не ѿносн никтоже, зашо нема бл҇гословенїе: да знае аще преслꙋша[т]е кто ѿлꙋчити йхъ ѿ хїландарскїа церкви ст҇ыи наши ктытори ст҇ый Сѷмеωнъ й святитель Савва. да го сꙋдатъ во второ пришествїе хр҇тово й азъ Спѷрїдωнъ самъ давацїа ако преслꙋша някой. 1837, маїа день. 5. н҇в тетрад їе. конецъ й бг҇ꙋ нашемꙋ бꙋди слава ѿ нынѣ й до вѣка аминь. Рукопис садржи и стихире српским светитељима и владарима: светом Сави, првом архиепископу (*а*—ff. 1r—36v), Симеону Мироточивом (*б*—ff. 29v—56r), кнезу Лазару (ff. 119v—130v) и три стихире у спомен на атонске преподобномученике и оце (ff. 313r—327v). Година писања: 1837. Нотација касновизантијска.

(8) 560. *Стихирарион*, 174—75×121—22 mm; 431 (+5) пагиниран фолиј; хартија. Повез кожни, тамне боје, оштећен црвоточином. На средини стилизовани крст. Пагинација словенска. Два записа. Према првом (ff. 1r—2v) рукопис је поклонио (ако не и преписао) монах Спиридон Великој хиландарској цркви: Спиридо[н] монах харїза за хиланд(а)рска великия церкквъ шестъ парчета ѱалтїки(?с)а се рꙋкописъ негова рꙋки вовъ велика церковъ. Други запис је из године 1854 (ff. 1r—2v): 1854: месец септемрїи отъ 12 часовъ неделѧ завала дождъ толко за силенъ що то развали много зданїата чрезъ потоцы. и тя[?] валя до петакъ 17/20 после по обедъ ся изясни по доказателството на нѣкои мудраго и завележителнаго учителя коитои доказалъ...? не възможно а въ събота до...? ся не появи солнце или на заходъ или на исходъ знаменїи Хр҇тово воскресенїе въ събота щ[?]о завелѣзвана выде и ...? въ съ събота до след пладне выде смесено съ яе(?)но после пакъ начна както и прежде дождъ непрестанно и силно до...? Запис је писан брзописом. На почетку су стихире из месеца септембра. Назнака је слична као у рук. бр. 580, 558 и 597 (вид. рук. 580). Стихире нашим светитељима и владарима: светом Сави (ff. 1r—16r), светом Арсенију (ff. 79v—83v), краљу Милутину (ff. 83v—98r), светом Стефану Дечанском

(ff. 153v—180r). Три стихире у част светог Јована Рилског (ff. 376r—389v). Догматикони свих осам гласова отпочињу на f. 389v. Изнад другог читамо назнаку за аутора: Спѷрїдѡ́ново. XIX век. Касновизантијска нотација.

(9) 597. *Стихирарион*, 188×128 mm; 441 (+2) нумерисан фолиј; хартија. Повез кожни, тамне боје, делимично оштећен. Оба заклопца недостају. 55 свешчица означене црквенословенским бројевима. На предњој корици, са унутрашње стране, стоји запис: Гєрва́сїя С:И:Х:Р.Г. 1863. У наставцима маргина ff. 1r—3r назначен је други запис: Сїя Псалтика́ вели́кїя цр҃кве хилендарскїя, не ѿемлена да ѿ. Трећи је на унутрашњој страни задње корице: Вїсарї́ѡнъ монах х[иле́ндарецъ?]. Отпочиње са службама из месеца септембра. Назнака је слична као у рук. 580 и 558 (вид. рук. 580). Три стихире светом Јовану Рилском (ff. 73r—84r). Потом следе стихире светом Арсенију (ff. 108v—113v), краљу Милутину (ff. 113v—131v), Стефану Дечанском (ff. 155v—186r) и светом Сави, првом архиепископу српском (ff. 236v—237r; 346v—381r). XIX век. Касновизатијска нотација.

(10) 312. *Стихирарион*, 201×140 mm; 106 (+10) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, сиве боје, релативно оштећен. На средини стилизо́вани крст. На задњој корици са унутрашње стране читамо запис: Хо[у]до́жноє роукодѣлиє диаконъ Са́вво К. Није сигурно да ли би се ђакон Сава могао узети у обзир као преписивач рукописа. Стихире светом Сави (ff. 45r—47r), Симеону Немањи (ff. 47r—48v), светом Арсенију, другом архиепископу српском (ff. 91r—92v), краљу „Стефану Милути́ну" (ff. 92v—96r), Стефану Дечанском (ff. 96r—99v), па поново светом Сави (ff. 99v—103r). На крају су Догматикони свих осам гласова. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(11) 559. *Стихирарион*, 186—87×124—25 mm; 410 (+1) пагинираних фолија (2 фолија недостају); хартија. Кожни повез, тамне боје, са орнаментом на средини. Некомплетне садржине. Према начину писања текста и музике могуће је да је и овај рукопис преписао монах Спиридон. Отпочиње службама за месец фебруар. Стихире Симеону „Мироточивом" (ff. 32r—59r), кнезу Лазару (ff. 125r—167r) и преподобномученицима и оцима атонским (ff. 308r—323v). Следе „Пасапноарија", Догматикони стихире за Вознесење Исуса Христа за месец август. Крај је стихира за Велики петак. XIX век. Касновизантијска нотација.

(12) 578. *Стихирарион*, 192×146 mm; 63 нумерисана фолија; хартија. Повез од картона одвојен од свешчица. Некомплетне садржине. Запис на грчком доноси f. 63v: Κωνσταντῖνος 'Αντωνίου Παππᾶ. καί θάλασσαν περάσης καί ποταμόν διαβῆς τόν σεβαστόν σου ἄνωθεν δοῦλον σου ποτέ μή λησμονεῖς τῇ 7. μαρτίου 1890. Једна рука. Отпочиње стихирама за 29. јуни. XIX век. Касновизантијска нотација.

(13) 571. *Стихирарион*, 196—97×124 mm; 68 (+2) пагинираних фолија; хартија. Повез од картона, црвене боје, врло лепо очуван. Без записа. Некомплетне садржине. Отпочиње првим септембром: нача́ло їндикта,

сиречъ новагѡ лѣта. Крај чине децембарске стихире. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(14) 686. *Антологион* са *Октоихом*, 172×114 mm; 61 (+2) пагиниран фолиј; хартија. Кожни повез, са илустрованим орнаментом на средини (цвет), врло лепо очуван. Три брзописна записа. Први запис је на првом непагинираном листу, страна recto: Знаенно да бѫди кога мя постригѫха въ монашество азъ Θеодосий на 1857 год новем. 2 день. когато мя рѫкоположиха въ іереж на 1859 декемврія 21-ден когато ходихъ на Іерѫсалимъ на 1865 декемврій 1-дена на Свѧтаго пророка Наума. На истом листу, страна verso, читамо и други запис: Знаенно да бѫди какво сїю книгѫ писахъ азъ Θеодосїй Іеромонахъ во Аѳонскои Горѫ в монастирь Зографъ 1858. годѫ. F. 1r доноси трећи запис: хаџи Θеодосий Іеромонахъ ѿтъ Тѣрново 1858 писахъ саморѫчно. Некомплетне садржине. F. 31r: Сїе Достойно приведено ѿтъ Влашко. Гласъ е҃. У наставку је и друго: ѿтъ Николая и: Василіевича уч: Терновский (ff. 32r—33r). Мелодије од Григорија Синаита и Петра Берекета, који је живео у другој половини XVII века. XIX век. Касновизантијска нотација.

(15) 595. *Антологион*, 179×116 mm; 91 нумерисан фолиј; хартија. Повез од картона зелене боје. Копиран рукама двојице преписивача. Први део је од f. 1r—59r, други од ff. 59r—91v. Први фолиј, страна recto, доноси четири монашка печата. Прва три су монаха Галактиона који је живео средином XIX века. Четврти, из г. 1870, носи иницијале СПХ (Спиридон Хиландарац). Име музичара Манојла Хрисафа (ca. 1458) пронашли смо код мелодија 103-ег псалма које се завршавају на f. 59r. Следи догматїкъ на ѻсмыхъ гласѡвъ преведена ѿ греческихъ на славянски. ѿ даскала Спиридѡна хилен[дарца]. Гласови: I—VIII. XIX век. Касновизантијска нотација.

(16) 163. *Антологион* са *Стихирарионом*, 178×117 mm; 281 нумерисан фолиј; хартија. Повез кожни, тамне боје, на средини орнамент, лепо очуван. Три руке: I(f. 1r—3r), II(f. 5r—7r), III(f. 7r—281v). Део Катавасије. Наслови на црквенословенском и грчком. Нотирани текстови су искључиво словенски. Два записа. F. 4r: Ἡ παροῦσα Ἀνθολογία τοῦ ἐν μοναχοῖς Κυρί(ο)υ Παχομείου Χιλανδαρινοῦ ἐν ἔτει 1850 ἀπριλίου 13. На истом фолију је и запис о куповини књиге од стране Јоакима Хиландарца. Грчки композитори. Неки су из византијског периода. Изузетак чине f. 5r—7r на којима је Херувика у III гласу за коју је назначено да је сочиненїе Христа Пѫленова. F. 7r: Ἀνθολογία τόμος δεύτερος ἡ ὁποῖα περιέχουσα ἅπασαν τήν ἱεράν ἀκολο(υ)θείαν τῆς λειτουργίας τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου καί τῶν προηγιασμένων. Τό πρῶτον τό παρόν, τό ὁποῖον ψάλλεται ὅταν ἁγιάζεται ὁ ἀρχιερεύς τάς ἁγίας εἰκόνας. XIX век. Касновизантијска нотација.

(17) 695. *Антологион* са делом *Стихирариона*, 202×158—59 mm; 50 (+1) пагинираних фолија; хартија. Кожни повез црвене боје, врло лепо очуван. На средини орнамент (путир рађен у златној боји). Први запис је на f. 20r (брзопис): 1873 М. Октомврія: 23 трудъ Данїила монаха Зографскаго. Други на f. 40v: Писахъ азъ Вікентїй монах Хиланда-

ρскій в˞лѣто 1882 гο.. мάρтъ. Такође брзопис. При крају Полијелеја Теодора Фокејског (Inc. Слово благо, глас VIII, ff. 28r—35v) стоји следећа ознака: Преписанъ сей полѵелей на 1887 год. 8 септ. преведенъ с˞ Гречески на Славянски в˞мн̑ Зографъ. XIX век. Касновизантијска нотација.

(18) 561. *Антологион*, 169×111 mm; 107 пагинираних фолија; хартија. Повез од картона жуте боје. Неколико записа са годинама 1876, 1878 и 1879. Интересантан је запис на f. 4r: *„Псалтика почившега Висариона предаје се десној певници на служвеност"*. Некомплетан. За Достойно естъ (ff. 72r—75r) каже се да је Сочинено отъ Николе Василіева учитель Трновскій. А за Причастене (ff. 77r—102r) да су Сочиненіе Афанасіа ρылца. XIX век. Касновизантијска нотација.

(19) 692. *Антологион*, 209—10×147 mm; 73 (+2) пагинирана фолија (+4 недостају); хартија. Кожни повез, зелене боје, на средини стилизован путир златне боје. Илустрација крста на f. 1r и 31v. Три записа. Први, на другом непагинираном фолију, страна recto: Во славу стыя единосущныя и животворящыя, и нераздѣлимыя Тр҃цы оц҃а и сн҃а и ст҃агω дх҃а. написася сія книга, содержащая в˞себѣ црковное пѣніе, въ великихъ гд҃кихъ црк҃ихъ, и бгородичныхъ праздниковъ во время всенощнаго бдѣнія написася во ст҃ѣй горѣ аѳωнстѣй, во ωбытели Хилендарь, в˞ лѣто по плоти бг҃а и слова ҂аωпз мц҃а септемврія ѕ҃ день прилѣжаніемъ и иждівеніемъ Панкратія монаха Хилендарскія обы[тели]. Сија книга Псалтика преднадлежи соборному старцу Іеромонаху Панкратије псалту истаго манастира Хиландара. Други запис доноси f. 64v: трудъ Викентија іеромонаха Хилендарскаго родом из Ниша из Србије. Сију книгу он је написал. 1887, а трећи f. 73v: Сија книга купена от дјакона Германа за гроша 224: от Духовника Наѳанаила Хиландарца 1889. године. Некомплетне садржине. Почиње Хурмузијевим Аниксандарионима са велике вечерње у VIII гласу. Датум: 1887. Касновизантијска нотација.

(20) 568. *Антологион*, 205×165 mm; 78 пагинираних фолија; хартија (*„Smitth Meyneer"*). Повез од картона. Запис на f. 71v, црвеним тушем (непрочитан), из 23. октобра 1889. г. Некомплетан. Почиње Херувикама. F. 2r доноси следећи текст (без нотације): Пойте Богу нашемоу пойте, пойте црѣви нашему, пойте. Сице ѹбо благоукрашается свѧтая церковь: во ѱалмѣхъ, и пѣніихъ и пѣснѣхъ доуховних и?ж кω[ıакωже] поетъ свѧтий пророкъ и царь Давидъ ѱалмописецъ, Хвалите Бога... въ лицѣхъ... во доброгласныхъ, сей же ѱалмопѣвецъ вѣщаетъ. Елика ѹбо благокраснаѧ ѹсердствовахомъ въ сей книжицѣ принести свѧтому дому Владычици міра и Пресвѧтыя Наставници нашеѧ, на службу Божїю ıаже въ пѣснопѣніи потребнаѧ. Пріими о Благая, немощное приношеніе сіе!. XIX век. Касновизантијска нотација.

(21) 694. *Антологион*, 213×157 mm; 54 (+26) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини (рађен златном бојом) лепо очуван. Запис са датумом и годином о писању назначен је на f. 2r (непагинираном): Во славу стыя, единосущныя, животворящія и нераздѣлимыя Тр҃цы, оц҃а, и сн҃а, и ст҃агω дх҃а: и въ честь и славу

прс҃тыѧ Влдⷱ҇ци нашеѧ бц҃ы, и приснодѣвы Мр҃іи, написасѧ сїѧ церковнаѧ мусикїѧ содержащаѧ въ себѣ избранное пѣснопѣніе ради всенощнаго бдѣнїѧ въ црⷭ҇кїихъ, и гдⷭ҇кихъ, и Бгⷪ҇родычныхъ праздниковъ, написасѧ во ст҃ѣй горѣ афѡнстѣй въ монастирь Хилендарь въ лѣто ѿ Ржтва же по плоти Бг҃а слова ҂аѡпѳ. Мцⷭ҇ѧца Марта є҃ день. Трудъ Вїкентїи іеромонаха тоѧже обители. Изнад достойно єсть (f. 50v) читамо следеће: новопреведено съ греческаго ѧзика Калистратомъ іеросхимонахом Зографскимъ. Његово име је и на f. 53r. Почиње Хурмузијевим Аниксандарионима. Датум: 1889. Касновизантијска нотација.

(22) 584. *Антологион*, 244—45 × 161 mm; 52 (+27) пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, црвене боје, без орнамента на средини. Два записа. Први на првом непагинираном листу, страна verso 1896. год: Псалтика на монахъ Хилендарец написана на 1896 год. 1896. г. је поред заставице на f. 28v. Некомплетан. Почиње Аниксандарионима од Теодора Фокејског. Датум: 1896. Касновизантијска нотација.

(23) 557. *Антологион*, 179—81 × 118—20 mm; 412 пагинираних фолија са црквенословенским бројевима; хартија. Кожни повез, црвене боје, са орнаментом на средини. Текстови и неуме слични као у рук. 558, 560 и 580. Без записа. Почиње великом вечерњом. F. 17r: Начинаемъ с богомъ ст҃ымъ сїю книгу зовомую цвѣтникъ имущи в себѣ потребнїѧ пѣнїѧ на всенощномъ бдѣнїи во весъ годъ... XIX век. Касновизатијска нотација.

(24) 691. *Антологион*, 238 × 154 mm; 48 пагинираних фолија; хартија. Повез од картона, добро очуван. Некомплетан. Сличан рук. бр. 692, 693 и 695. Без записа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(25) 701. *Антологион*, 168—69 × 120 mm; 110 пагинираних фолија; хартија. Платнени повез зелене боје релативно оштећен. Запис из 1901. г. (f. 2r) спомиње јеромонаха Вартоломеја Хиландарца. Почиње делом из литургије светог Јована Хризостома. XIX век. Касновизантијска нотација.

(26) 685. *Антологион* (део), 166—67 × 102 mm; 16 пагинираних фолија; хартија. Повез од картона зелене боје. Неколико имена, на f. 4v, писаних латиницом: „*Pankratyje Monach Chilandárský. Sava monach Danyil monach. Svetoslav Kozmyk. Dobra Roda*". Словенско-грчки речник (f. 1r—4v). XIX век. Касновизантијска неумска нотација.

(27) 556. *Антологион*, 176 × 121—23 mm; 310 (+16) пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, делимично оштећен. Илустровани крст на средини. Запис на f. 1r: За хиландарска церковь. Почиње Аниксандарионима од Манојла Хрисафа (f. 1r—34v). Остали композитори су из XVII, XVIII и XIX века. Изнад великог славословља читамо следећу назнаку за композитора: Спvрїдѡн хїландарецъ (f. 243v). Први непагинирани лист, страна recto: Начинаемъ книгу глемую цвѣтникъ мусїкийскагѡ оуставa имущаѧ въ себѣ, потребнаѧ пѣнїѧ: на всенощ-

нагѡ бдѣнїа и̑ пе́рво зачина́ем ѿ блаженъ мꙋ́жъ Пе́тровъ. XIX век. Касновизантијска нотација.

(28) 693. *Антологион*, 217—18 × 154 mm; 45(+1) пагинираних фолија. Повез од картона сиве боје. Илустрација крста на f. 1r. Потом и на f. 14v. Ту су и две илустрације из животињског света. Некомплетне садржине. Од старих музичара спомиње се Јован Кукузељ. На f. 31 је и Ермологїа: Превéдено Николáа Димитрїевича. XIX век. Касновизантијска нотација.

(29) 706. *Антологион*, 206 × 114 mm; 82 нумерисана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, рађен у Хиландару 29. I 1918. од стране монаха Саватија. Две руке. Запис на f. 20r: до здје: много хтео много започео ал' га смртна чаша постиже 9 новембра: 1818, нашега јеродиакона Исаије. На f. 69v читамо следећу назнаку: Сїа похвáлниа пѣ́сны пресвáтой богорóдицѣ, владичици, преписа́х и̑з византийскагѡ пѣ́нїа и соста́ви по сербскомꙋ пѣ́нїю, подобно на велико „благослови дꙋше моа Го́спода", ради оукраше́нїа всенóщнаго б[д]ѣ́нїа на богородичне пра́зднике. Израдїо и преписах мон: Саватїе 1920. За део вечерње службе каже се да је састави мон: Саватїе подобно ї̓рмосꙋ введенском, 1920 (f. 12v). За ирмос у V гласу, на fol. 39v—40v стоји: Преписао мона́х Саватїе, на т(р)енꙋ рибарныци 3.5. 1919. Још једну назнаку читамо на f. 82r... у Хилендару. мон: Саватије 1918. Почетак 20. века. Нотни знаци, тзв. „*триле*" као код јереја *Николе Тајшановића*, *Осмогласник—православно црквенско пјеније*, I (V изд., Београд, 1900).

(30) 667. *Антологион*, 205 × 141 mm; 70 пагинираних фолија; хартија. Платнени повез, сиве боје, рађен у манастиру Хиландару. Неколико назнака са годинама. Прва на f. 23r: сїа похвалнаа пѣсни пресвятой Богородицѣ нашой Владичици, преписахъ из византийского пѣниа и составы по сербскоме пѣнїю подобно на великѡ „благослови душе моа господа" ради оукрашенїа бденїа богородичиног. Монах Саватије 1920. г. Друге две назнаке (ff. 64v и 67r) спомињу монаха Саватија (28. август 1920) и монаха Исаију. У другом случају, назнака је истоветна као у рук. 706. Датум са годином такође. Вредна је помена и назнака на задњој корици са унутрашње стране: монах Саватије Хилендарски на Каламарији 1. јуна 1922. Нотни знаци су идентични као код *Николе Тајшановића*, op. cit. вид. рук. (29) 706. Почетак 20. века.

(31) 703. (I—IX). Под овим бројем налази се девет словенских фрагмената музичких рукописа. Сви су из XIX века осим последњег који је из 1907. Касновизантијска нотација.

(32) 587. *Антологион*, 197 × 136 mm; 161 (+1) нумерисан фолиј; хартија. Повез кожни, нов. На средини илустровани крст, рађен златном бојом. Без записа. Некомплетне садржине. Почиње Аниксандарионима. Композитори су из периода XVII—XIX. века. Садржај на крају рукописа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(33) 566. *Осмогласник*, 222 × 176 mm; 121 пагиниран фолиј; хартија. Кожни повез, црвене боје. Један запис на f. 120v: Сборникъ на осмогласника

Въ Панагурицѣ 1844 (брзопис). Датум (?): 1844. Касновизантијска нотација.

(34) 579. *Осмоīласник*, 211×164 mm; 55 (+1) нумерисаних фолија; хартија. Повез платнени, зелене боје, са илустрованим крстом на средини. Запис на предњем непагинираном листу, стр. verso: 1900. год. **Преписанъ сей Осмогласник или Вечерникъ Хрисостомъ свщ҃. Диакон Хилендарецъ всѣхъ послѣднѣйший.** На почетку је словенско „*Пайадикē шехнē*" са именима узлазних и силазних неумских знакова:

восходителны знацы:			**нисходителны знацы:**		
равнéнїє		о	возвращáтел		а̃
малéнїє		а̃	подточéнїє		в̃
литнáтїй		а̃	лéгкоє		в̃
бодéнїа		а̃	нúскїй		д̃
бодéнїє		в̃			
высóкїй		д̃			

Датум: 1900. Касновизантијска нотација.

(35) 563. *Осмоīласник*, 172×116 mm; 42 (+7 изгубљених) нумерисана фолија; Повез од коже и картона, светле и зелене боје. Некомплетан. Печат монаха Галактиона (f. 1r) који је живео средином XIX века. Без записа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(36) 596. *Осмоīласник*, 174×119 mm; 91 пагиниран фолиј; хартија. Повез кожни, тамне боје са стилизованим крстом на средини. Комплетне садржине. Назнака на f. 1r: **Ѻсмоглáсникъ сирѣчъ на ѻ҃смь глáсѡвъ сочинéнїемъ Іѡсифа їеродїáкона Хїланд[арскагѡ] управлéнїем Їѡáнна ѹчи́телѧ ѐгѡ̀ и̂ канонáрха вели́кїѧ цр҃кви.** XIX век. Касновизантијска нотација.

(37) 310. *Осмоīласник*, 167×116 mm; 110 (+1) пагинираних фолија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим крстом на средини. Комплетан. Почетак на f. 1r: **Осмоглáсникъ сирѣчъ на ѻ҃смъ гласовъ сочинéнїе ʼІѡ́сифа ʼїеродїáкона Хїланд:[арскагѡ] ѹправлéнїем ʼІѡáнна учи́телѧ егѡ̀ и̂ Канонáрха вели́кїѧ цр҃кви:** крај чине једанаест Ексапостилариона свих осам гласова. XIX век. Касновизантијска нотација.

(38) 696. *Осмоīласник*, 176×127 mm; 169 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене и црне боје. Отпочиње литургијом светог Јована Хризостома. Од композитора спомиње се само *Корнелије Сшанковић* (f. 17r **Корнелїєво**). Нотни знаци идентични као у рукописима бр. 667, 706 и др. Писан између 1930. и 1934. Запис помиње краља Александра и патријарха Варнаву као живе.

(39) 554. *Анійолоīион* са *Сйихирарионом*, 183×113 mm; 398 (+13) пагинираних страна; хартија. Неколико записа. На стр. 5 је печат манастира

Хиландара и запис по коме је **Пѣнїє Гаврила ієромонáха м[ана]с[ти]рѧ Кóлѧвч[и] въ Белгрáдѣ з҃. новéмверъ а҃...?** Садржи и део Осмогласника са годинама: 1864, 1867, 1872. и 1885. На страни 3 (која је непагинирана) читамо: **Ово пѣније ест Гаврила Ф. Петровића игꙋмена манастира Враћевшнице 21 маја 1887 г. Пострижен ꙋ м(анасти)рꙋ Кољавчи 1864 г. а рꙋкоположен исте г. 6 авгꙋста.** На стр. 398 је још један запис: **Извиљежіо Ж. Бранковић сврш. богослов пожар. 24/9. (1)86? год.** Потом на истом месту: **Свршио 10 априла 1867.** Стр. 399: **ꙋ Београдꙋ...?: Гаврил јеромон(ах).** Нотни знаци „*шриле*" исти као у рукописима 667, 706 695 и др. XIX век. *Сшихире* светом Сави и Симеону.

(40) 585. *Аншолоїион*, 233×174 mm; 6(+2) пагинираних фолија; хартија. Повез од картона са 1903 г. Аниксандариони. Касновизантијска нотација.

(41) 765. *Осмоїласник*, 144×98 mm; 277 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни. Некомплетне садржине. На предњој корици са унутрашње стране чита се: **'Iωсáфꙋ 'Iеродиáконꙋ Хилáндáрцꙋ** 1849. По запису попа Стефана Грујовића рукопис је писан 1838. Део „*Пайадикē шехнē*" (f. 1r—3r). Касновизантијска нотација.

(42) 766. *Аншолоїион*, 157×104 mm; 77 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни на картонској подлози. Према запису (f. 61r) сазнајемо да је рукопис био својина хаџи Стефана монаха Хиландарца, и да је поклоњен његовом ученику Георгију 1886. г. Некомплетан. XIX век. Касновизантијска нотација.

(43) 777. *Аншолоїион*, 233×145 mm; 8 (+1) пагинираних фолија; хартија. Без повеза. Почетак су Аниксандариони из манастира Зографа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(44) 705. „*Сербско церковно йјеније*", 234×169 mm; 135 (+8) пагинираних фолија. Повез кожни, црвене боје, лепо очуван. Два записа. Први је на четвртом непагинираном листу: **ст҃ыѧ и҆ божéственныѧ лі҆тꙋргі҆и во вéсъ гóдъ кнѝга а҃.ваѧ во ст҃óй а҆ѳѡ́нской горѣ́ Сéрбска Лáвра монастѝръ Хиландáръ 1921-ва года.** Запис са годином о писању рукописа доносе ff. 133v—134r: **Совершѝсѧ ки҃-гѡ декéмврї́а ≠ацк҃а лѣ́та. Ї҆еромонахъ Вї́кéнтїй Хиландáрецъ.** Значајна је назнака о мелодијама на f. 4r: **карловачко.** Причастени **во стрáхъ трꙋ́са...** (f. 126v—127v. Потом Причастен **въ нашéствї́и вâрваръ** (127v—128v). Нотни знаци „*шриле*" истоветни као у рукописима 554, 667, 695, 706 и др. *Корнелије Сшанковић* се помиње и на f. 14r код Херувимске химне.

(45) 702. *Анасшасимашарион*, 177×111 mm; 67 пагинираних фолија хартија. Повез од картона. Са стране је кожа. Један запис: **Стефанъ. Софронїе монахъ 1876: года** (1r). Хурмузијеве мелодије. XIX век. Касновизантијска нотација.

(46) 785. *Аншолоїион* (фрагменти) II—VI; II: Пс. 135—136, ff. 1+8+1 из 1884. г.; III: Пс. 135—136 ff. 7+1 из 1884 г.; IV: Аниксандарија

ff. 15, XIX век; V: Аниксандариа ff. 16 из XIX века; IV: део Вечерње ff. III+21+1 из XIX века. Касновизантијска нотација.

II. ГРЧКИ РУКОПИСИ:

(46а) 26. *Антологион*, 155—60×115—20 mm; 432 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни је оштећен. Оков изгубљен. Са стране платно. Рукопис је у целини захваћен влагом и многи листови су оштећени. Чини се да је преписивач овог рукописа назначио своје име у запису на f. 140r: Τοῦτο τό γράψιμον ἔστι κύρ Μανουήλ. Неколико записа са именима. F. 403v: Ἐτοῦτο τό χαρτί ἔνε τοῦ μαναστηρήου τοῦ παπά Μοιρώβλατη ψάλτη μου ἔχυ πολιέλεον χαιρουβϊκόν ἀλληλουγϊάριον. Трећи запис налази се на ff. 361v+362r: ὁ Μοιχάλης τῆς χερουβ? θνήσκει, τό τῆς ζωῆς δοχεῖον. ὄντως ὁ τρόπος ξένος, ἀλλά τῆς φύσεως ὁ νόμος, οἱ ἐφροσίνη μισόν καί β^κα; ἡ καμαν τοῦ χεῖνα μησόν; ὁ προτόγερος. κρετήρηον; ρίου τό πεδήν κρετήρηον ὁ πράχτωρος. ἄσπρο; ὁ Παήσιος ε΄ἄσπρα; ὁ δοχειάρεις ἄσπρο; ὁ καρειανίτης ΓΔ ὁ κοιχλῆς ἄσπρον; ἡκ οντιβήζτα ἀνάμοισι ἄσπρον ὁ Μαυριανοῦ ἄσπρον; ὁ μωνομάχος β κρετίρια — ἄσπρον — ὁ ζιρόςβ κρ ὁ παπᾶς Δανηήλ ἄσπρα Ναδινοῦ. β΄ἄσπρα ὁ Μειχαοίλος ὁ Σερβόπουλος ἱερέως ὁ σγοῦρος Γ΄ μέτρα. Рукопис је по свој прилици био писан у околини Сереза будући да садржи и мелодије из тога града, које су биле певане од стране десног и левог хора (на пример, f. 12v: ὁ δεξιός χορός χαμϊλώτερα φωνή). Мелодије из Солуна. Композитори из XIII—XIV века. Отпочиње псалмима из велике вечерње службе. Без „*Псалтикē техне*“. XIX век. Средњовековна неумска нотација.

(47) 97. *Антологион*, 220×130—35 mm; 389 (+2) пагинираних фолија. Неколико фолија недостају; хартија. Кожни повез тамне боје. Оков изгубљен. Запис о паду Солуна, на предњој корици са унутрашње стране:...? Γιγνώσκεις πιστά καί ἀληθινά ὅτι Σαλονίκη ἐπάρθηκε εἰς τάς εἴκοσι τοῦ Μαρτίου μηνός. Неколико страна на почетку недостају. Већина листова су оштећени црвоточином. Почиње са „*Псалтике техне*“ и псалмима. Није поуздано да се у запису на f. 360r скрива преписивач овог драгоценог рукописа: Τά δέ γράμματα τοῦ κύρ Μάρκου τοῦ Βλατῆ τό δέ μέλος κύρ Κωνσταντῖνου Μοσχειανοῦ. Код приближног датирања помогли смо се Полихронионима (f. 203v) у част царевима: Манојлу Палеологу (1391—1425), Јовану Палеологу (1425—1448) и Гаврилу архиепископу целе Тесалије (1391—1411). Број композитора је веома велики. Рукопис је драгоцен за студије музичке праксе у Византији пре пада Цариграда. Датум: између 1391—1425. Средњовековна нотација.

(48) 53. *Антологион*, 160×110 mm; 217 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, делимично оштећен. Врло леп рукопис. Два записа са именима. Први доноси f. 1r:...? Μαρκϊανό...? Νικόλαου Σθαθοῦ. Други је на f. 215v: Κοσταντίου ἀρχιερέως; Γριγορίου ἱερομονάχου; Ἰωάσαφ ...ἱερομόναχον. Од посебне важности је тумачење „*Псалтикē техне*“ (f. 2r—17v). Доносимо један део (f. 2r—3r): Ταῦτα μέν οὖν χαρακτηρίζουσι τόν ψάλτην. οὐ μήν δέ τέλειον: τέλειον δ'εἰκονίζουσιν, πρῶτον

μέν τό γράφειν ὀρθῶς ἀπό τέχνης, δεύτερον δέ, τό λέγειν ἀπό τόνου: τρίτον γράφειν ἀπό στήθους, ὅπερ ἄν (εἰδοίη): τέταρτον, τό ποιεῖν ἀφ' ἑαυτοῦ: πέμπτον. τό ἑτοίμως ἔχειν λαμβάνειν πᾶν μέλος. ὅπερ ἄν ἀκούση (καί) γράφειν' ταῦτα τόν τέλειον ἀποδεικνύουση ψάλτην. Τά δ'ἄλλα εἰ καί χαρακτηρίζουσιν, ἀλλ' αὐτόν τέλειον. ὡς καί καθ'ἅ ἔφημεν. ἀλλ' ἵνα ῥᾴδιον (εἴη) τοῖς βουλομένοις τόν ἦχον εὑρίσκειν (ἐν ὁποία ἄν ὦσι) φωνῆ (κανονιόν) τι μικρόν ἐξεθέμην, πάντας ἔχουν τούς ἤχους, καί ἔχων καί ἄνωθεν καί κάτωθεν κυρίους καί πλαγίους βούλεσαι δέ τοῦτο, ἵνα ῷτιν τῶν ἤχων εἴης ψάλλων. καί θέλεις εἰδέναι τίνες ἦχοι εὑρίσκονται εἰς τάς ἀνιούσας καί τίνες εἰς τάς κατιούσας, ποίει οὕτος. λάμβανε μέν ἄνωθεν, ἤ κάτωθεν τόν ἦχον ὅν ἔχει τό καλοφωνικόν ὅπερ ψάλλεις καί ἐκ πλαγίου τόν τῆς φωνῆς ἀριθμόν ὅνπερ ἀνέβης ἤ κατέβης διά τῶν ἀριθμῶν τῶν γεγραμμένων. καί ἔνθα ἄν συνέλθωσιν, ἐκεῖνος ἐστίν ὁ τῆς φωνῆς ἦχος (ἤγουν?) τάς κατιούσας, λαμβάνε τοῖς ἀριθμοῖς τοῖς ἀπό τοῦ ἀριστεροῦ μέρους. ἄρχου δέ ἄνωθεν καί κατάρχου. εἰς δέ τάς ἀνιούσας τοῖς ἀριθμοῖς αὖθις τοῖς ἀπό τοῦ δεξιοῦ σου μέρους. ἄρχου δέ κάτωθεν καί ἀνέρχου. τό δέ κανόνιον ἐστί τοῦτο. После теоретског тумачења „музичке уметности" следи велика вечерња. Међу мелодијама Полијелеја (Пс. 134, 1—16) сусрећемо Јована Кукузеља као „*Пайадойулоса*" (f. 59r: τοῦ Κουκουζέλη κύρ 'Ιωάννου μαΐστωρος τοῦ Παπαδοπούλου). Кекрагарија из манастира Ватопеда (f. 75r—76v). По воденим знацима XVI век. Касновизантијска нотација.

(49) 42. *Анйолоīион*, 220×160 mm; 610 (+2) пагинираних фолија; хартија Кожни повез, тамне боје добро очуван. Орнамент на средини. Два идентична записа. Први је на f. 360r: 'Ετελειώθη τό παρόν πρῶτος τόμος τῆς παπαδικῆς ἤτοι ὁ Μεγάλος ἑσπερινός σύν τῷ ὄρτρω διά χειρός κἀμοῦ τοῦ εὐτελοῦς τετυχών Παύλου ἤ καί ἱερέως ἔν Βυζαντίῳ δέ πόνοις. Πόνος δέ καί κτῆμα ἡμέτερον. Μέμνησθε δέ οἱ μελιρροῦντες ἐν ταῦθα καί συγχωρήσατέ μοι, διά τόν Χ(ριστό)ν ὥς ἀμαθοῦς πονήματι τυγχάνων καί εἴ τι ἐπί διορθώσεως ἄξιον εὕρητε ἐρωτῶ σας διά τόν Χ(ριστό)ν διωρθώσατέ το καί . . . μοι διά τόν καί(?) ἀνθρώπινον γάρ πάθος τό ἁμαρτάνειν. Ἔλαβε δε πέρας κατ ὁρίου ͵αψε' ἐν μηνί αὐγούστῳ. Други запис је на f. 610r. Комплетне садржине. „*Псалйикē йехнē*" f. 3r—22v. Преко стотину композитора. Датум: 1705. Касновизантијска нотација.

(50) 146. *Анйолоīион*, 243×180 mm; 653 (+2) пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, а позади илустровани крст. Делимично оштећен црвоточином. Запис на f. 1r: Μνήμης τε κἀμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Ραφαήλ ἱερομονάχου ἀγαστόν κύριον; ἐν τῶν τοῦ Συνεσίου Γερασίμου ὑποτακτικοῦ τόδε 'Ιανουαρΐου 1 ἀρχή. Опширно излагање „*Псалйикē йехнē*" (f. 2v—40r). На f. 19v читамо да је чувени музичар Григорије Бунис Алиат из Силиврије (недалеко од Цариграда). Вредан је помена и запис о Јовану Кукузељу на f. 92v: κύρ 'Ιωάννου Κουκουζέλη μέ τό ὄνομά του διά τοῦ ἀγγελικοῦ σχήματος 'Ιωανίκϊος. Драгоцени су подаци о композиторима чији је број веома велик. На пример: f. 120v: 'Ανδρέου τοῦ Σκορδίλη; f. 203r: κύρ Δανϊήλ τοῦ Ἄρχαδη; f. 231r: 'Ιωάννου βασιλέως τοῦ Βατάτση; f. 240r: 'Αθανασίου ἐκ Πελαγονίας; τοῦ κονσταύλου πρωτοστράτωρος Μηχαήλ τοῦ Γλαβᾶ. На истом фолију је и (ποίημα τοῦ) 'Ανδρονίκου βασιλέως τοῦ Παλεολόγου; f. 301r: κύρ 'Ιωάννου τοῦ Κομνηνοῦ τοῦ Γλυκέως; f. 368r: κύρ Γαβριήλ ἐπισκόπου 'Ιερϊσοῦ итд. На f. 391r+v читамо и ову назнаку: ἐγκόμιον κύρ κράλη Σακκελίον τῆς μεγάλης ἐκκλησίας εἰς τόν μέγαν

θεόσεπτον βασιλέα Μοσχοβίας καί αὐτοκράτορα δεσπότην κύριον Πέτρον Ἀλεξϊοβΐτζιν τό δέ μέλος κύρ Πέτρου. Рукопис је комплетне садржине. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(51) 144. *Антологион*, 291×206 mm; 314 пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, црне боје, са илустрованим орнаментом на средини овалног облика. На почетку су „*Псалтике техне*“ (f. 6r—21v). Преко седамдесет музичара. Без записа. Некомплетне садржине. Крај чини група Теотокиона од Јована Ксеноса Короне и Јована Кладе. XVII—XVIII век. Касновизантијска нотација.

(52) 39. *Антологион*, 167×130 mm; 346 (+3) пагинираних фолија; хартија. Кожни повез тамне боје, прилично оштећен. Без орнамента на средини. Црквенословенски запис на f. 1r: ≠аψ҃од Іа́нѹаріѧ к҃в бы́х трѹ́сь вели́кь. и҃ сиде́хъ ѹ҆ ста́рцѹва келі́ѧ ѹ҆ то̀ вре́ме. Проігѹ́менъ Ἰωа́кимь. Хиланда́рски. Део Матиматариона отпочиње на f. 242r. Крај чине *Амоми* (или песме које се певају приликом погреба монаха и лаика). XVIII век. Касновизантијска нотација.

(53) 145. *Антологион*, 233×180 mm; 504 (+7) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, делимично оштећен. Непознати преписивач оставио је следећи запис на крају рукописа: τῷ συντελεστῇ τῷ καλῶν Θεῷ χάρις. Илустрације музичког инструмента, биљног и животињског света. Нарочито се истиче минијатура на f. 10v (рађена у различитим бојама) која илуструје „*обретеније*“ светог Романа Мелода (V—VI век) једног од ранијих византијских химнографа. Овај детаљ односи се на цариградски манастир τῶν Βλαχερνῶν. Драгоцен је и текст испод минијатуре, писан црвеним мастилом, у два ступца. На левој страни читамо следеће: Οὗτος ὁ ἅγιος Ρωμανός ὁ Μελωδός τήν ἀγρυπνίαν τῶν Χριστουγένων εὑρισκόμενος εἰς τόν ναόν τῶν Βλαχερνῶν ἀπεκοιμήθη ὀλίγον ἀπό τόν κόπον. Καί τότε βλέπει τήν Παναγίαν εἰς ὀπτασίαν. Καί ἐβάστα μίαν βίβλον καί λέγει του. Ἄνοιξε τό στόμα σου νά φάγῃς τό χάρισμα τοῦτο ὅπου σοῦ δίδω. Ἐφάνη του γοῦν πώς ἄνοιξε τό στόμα του καί ἀρχίζει μέ πολλήν εὐλάβειαν τόν κανόνα τῆς ἑορτῆς ἤγουν. Ἡ Παρθένος σήμερον τόν ὑπερούσιον τίκτει . . . καί τά ἑξῆς. Текст на десној страни представљао је потешкоћу око читања.: Εἶπε ποτέ ὁ Ἀλεξανδρείας Γρηγόριος ἑνός δομεστίκου τοῦ χοροῦ τό ὄνομα Γρηγόριος ἵνα ψάλλῃ τό ʺ Ἐπεί σοι χαίρει . . . ʺ καί ἐμελίσετο οὗτος, ἑσπέρας δέ μετά τόν κόπον τῆς ἀγρυπνίας. Κ . . ? πάντας ἐτράπη ὁ δομέστικος . . ? . Καί ὁρᾷ τήν δέσποιναν ἡμῶν Θεοτόκον ἱσταμένη ἔμπροσθεν αὐτοῦ καί λέγει του „δέξου τήν ἐμήν βίβλον“. Καί στίχους τοῦπε πολλούς τούτου δέ ἡ π . . ? δίδωσι αὐτῷ . . . ? Ἡ πα . . ? ἔγινεν τό θαῦμα . . ? πιστευτόν . . . ? Оба текста писана су веома ситним словима. Криптограф није одгонетнут. Рукопис није комплетне садржине. Завршава се једним делом литургије преосвећених дарова. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(54) 90. *Антологион*, 231×177 mm; 435 пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, лепо очуван, са орнаментом на средини. Без записа. Отпочиње стандардним „*Псалтике техне*“ (f. 2v—23r) и великом вечерњом службом. Некомплетне садржине. Део литургије пре-

освећених дарова је на крају (f. 420r—433r). XVII—XVIII век. Касновизантијска нотација.

(55) 92. *Антологион*, 226×177 mm; 603 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим крстом на средини, лепо очуван. Фино очуван рукопис. Без записа. На почетку су „*Псалтикē техне*" (f. 6r—37v). За музичара Манојла Хрисафа, на f. 85r, каже се да је био δι' ὁρισμοῦ τοῦ ἀοιδίμου βασιλέως Κωνσταντίνου τοῦ τελευταίου. Следе мелодије са велике вечерње. Кекрагарија ψάλλονται εἰς τό Ἅγιον Ὄρος. Рукопис садржи и серију Полихрониона. И то: у част екуменском патријарху Цариграда (f. 336r., 337r), (f. 338v?), Александрије (f. 339v), Антиохије (f. 341v), Јерусалима (f. 342v., 344r), Синаја (f. 348v), Унгровлахије (349v) итд. Велики број композитора. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(56) 77. *Антологион*, 188×130 mm; 335 пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, црне боје са орнаментом на средини, лепо очуван. Иницијали монашког печата на f. 1r: ΔΗ ΙΡ ΧΛ (?). Део Матиматариона (f. 4r—22v). Следи вечерња. На f. 49v су: ἕτερα κεκραγάρια παλαιά ἐξηγήθησαν παρά τοῦ κύρ Θεοφάνου μοναχοῦ κατά τό ὕφος τοῦ Ἁγίου Ὄρος. На ff. 69v—76v су мелодије тј. δοχαί ψαλλόμεναι εἰς τόν ἑσπερινόν μετά τό εἴσοδον κυρίου Θεοδούλου μοναχοῦ τοῦ ἁγιορείτου. На крају су „*Матимата*" и „*калофонски стихови*" Петра Берекета, Мелетија са Синаја и Баласија (јеревса). XVIII век. Касновизантијска нотација.

(57) 96. *Антологион*, 169×121 mm; 341 пагиниран фолиј; хартија. Кожни повез, црвене боје, доста оштећен. Два записа. Први је на f. 337r:

Καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις κτῆμα
Καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις κτῆμα
Νεοφύτου Χιλανδαρινοῦ
Καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις κτῆμα
Νεοφύτου Χιλανδαρινοῦ
Καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις πέφυκε κτῆμα.

Други запис је на f. 341v: Καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις Δημητρίου Σωζοπολίτου τοῦ καί Ψαρριανοῦ. На f. 339v је још један запис и сличан је са записом на f. 337r. Некомплетне садржине. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(58) 83. *Антологион*, 161×106 mm; 116 пагинираних фолија; хартија. (1 фолиј недостаје). Кожни повез, црвене боје, са орнаментом на средини (Распеће Христово). Неколико датума са годинама: 1782, 1762, 1765, 1766, 1771, 1777. Четири записа на црквенословенском језику: f. 1r: Ѯиропотамъ ѥстъ монастиръ ѹ҆ ст҃а́ гора́ нарица́емый; f. 1v: Сїѧ ѱалтика на Іеродіакона Василїѧ; f. 2r: Сїѧ ѱалтика на проегѹмена Іѡ(?)на въ лѣто ҂аѱпв: маия ӏ҃і денъ. Четврти запис је на f. 3r: хотѧ́й мно́гѹ зна́ти подобаетъ емѹ ма́лѡ спа́ти. На f. 1r су и три монашка печата. Некомплетан. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(59) 44. *Антологион,* 217×156 mm; 87 (+2) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје са стилизованим орнаментом на средини. Без записа. Илустрација руке на ff. 69r, 72v и 73v. Некомплетно *„Псалтикē техне̄"* (f. 3r—27v), велика вечерња, *„калофонски стихови"* и три стихире од којих је трећа идентична првој. Једна рука. XIX век. Касновизантијска нотација.

(60) 32. *Антологион,* 235×174 mm; 298 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје. На средини илустровани орнамент. Два записа, од којих је први на црквенословенском, на f. 1r, у дну маргине: 1818: **авгѹстъ : 8 : Сїя̀ а҃ндологїа є҆́стъ положе́на ѹ це́рко҃въ С҃тыѧ̀ ѻ҆бите́ли хиладáрскиѧ поко́йнаго прои̃ Макáрїа. И никто́ же да иматъ влáстъ да я ѹсво́итъ.** Запис је у наставцима, доњих маргина, и завршава се на f. 4v. Други запис је на грчком и доноси годину писања рукописа: Ἡ παροῦσα ἀνθολογία συμποσοῦντας τετράδια ἤγουν ἀκόλες. 65 = ἔτοι ἐξήντα πέντε ἐγράφοι δέ 1799 μαΐου: 6 τό τέλος. Међу Херувимским химнама (f. 180r—191v) наилазимо на назнаке да су три Херувике компоноване од преписивача рукописа (који је непознат) тј. . . . παρ' ἐμοῦ. Некомплетан. Датум: 1799. Касновизантијска нотација Без *„Псалтикē техне̄"*.

(61) 94. *Антологион,* 176×125 mm; 444 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје. Три записа. Први је пронађен на предњој корици са унутрашње стране: ...? χιλίους ἑπτακοσίας πενῆντα πέντε ἐτελείωσε ὁ Σουλτάν Μαχομούτης καί . . .? ὁ Σουλτάν 'Οσμάνης. f. 442v доноси други: Αὐτήν ἡ ψαλτική εἶναι τόν διάκο 'Ιωνά καί τήν ψυχή ἀγορασμένη δεκαπέντε γρόσια καί ὅποιος τήν ἀποξενώση νά ἔχη τήν κατάρα τῆς Παναγίας καί τῶν τριακοσίων δέκα ὀκτῶ θεοφόρων πατέρων τῶν ἐν Νικαία...? Трећи запис (f. 1r) нисмо успели да прочитамо, осим г. 1755. *„Псалтикē техне̄"* (f. 7r—11v). Остало је уобичајено. Некомплетан. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(62) 57. *Антологион,* 174×119 mm; 328 пагинираних фолија; хартија. 2 фолија недостају. Повез кожни, тамне боје, са орнаментом на средини, рађен златном бојом. Рукопис је аутограф Матеја монаха манастира Ватопеда на Атосу. Запис је на ff. 324v—325v: Ἡ παροῦσα ἀσματομελιριτοφθόγγι καί μελομουσουργική βίβλος. ἡ περιέχουσα διαφορά τινα μαθήματα τῶν μουσικῶν διδασκάλων παλαιῶν τε καί νέων. ὡς ἐν τῳ πίνακι αὐτῆς φαίνονται. 'Αντεγράφη παρ 'ἐμοῦ τοῦ ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου Ματθαίου μοναχοῦ μουσικοδιδασκάλου Βατοπαιδινοῦ: κατά τήν αἴτησιν τοῦ Πανοσιομουσικιλογιωτάτου ἐν ἱερομονάχοις Κυρίου Παχωμίου Χιλανδαρινοῦ, μετά πλείστης ἐπιμελίας εἰς χρῆσιν αὐτοῦ τε καί τῶν ἐντυγχανόντεων καί οἱ ἐν αὐτῆ θεοπρεπῶς ψάλλοντες, εὔχεσθαι καταβολήν, τοῦ δέ διά νά τελειοθῆ εἰ δέ παροράθη . . . συγγνῶτέ μοι οἱ είδόντες Θεοῦ γάρ μόνον τό ἀλάνθαστον. 'Εγράφη δέ ἔτει ≠αωλζ (νω). κατά μῆνα αὔγουστον. Τῷ συντελεστῆ τῶν καλῶν Θεῷ χάρις τόν δακτύλοις γράψαντα, τόν κεκτημένον τόν τ' ἐμμελῶς ἄδοντα ἐν τῷ παρόντι φίλαττε τούς τρῖς Ἡ τριάς τρισολβίας. Матеј је не само преписао овај рукопис него је убацио и своје композиције док је други део неких композиција само *„улепшао"*. То се види зи следећих примерних назнака: f. 29v: 'Αντεγράφησαν ἐκ τῶν ἰδιοχείρων τοῦ διδασκάλου Χουρμο-

ζίου ἀπαραλάκτως παρ' ἐμοῦ τοῦ Γραφέως Μ . . . (Ματθαίου) Β . . . (Βατοπαιδινοῦ); f. 159r : Χερουβικά τῆς ἑβδομάδος σύντομα κατ' ἦχον μέ τόν α' προσετέθησαν ἕτερα τρεῖα παρά Γρηγορίου πρωτοψάλτου. καί ἀρχαί παρ' ἐμοῦ; f. 319v: Θεοτοκύον. μελοποιηθέν εἰς δόξαν αὐτῆς εἰς ὕφος καλοφωνικοῦ εἱρμοῦ, παρ' ἐμοῦ τοῦ ἐν μοναχοῖς ἐλαχύστου, Ματθαίου Βατοπαιδινοῦ ὡς ὅν κατάλλιλον τῆς Ἁγίας ἡμῶν Μονῆς. Датум: 1837. Касновизантијска нотација.

(63) 59. *Антологион*, 166×111 mm; 76 пагинираних фолија.; један фолиј недостаје; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим орнаментом на средини. Део Стихирариона. Један запис на црквенословенском: **Михаилъ Нектарїа. На Христодула гр(е)ш(н)а(го)** (76r). Од важности је стихира на грчком у част светом Јовану Рилском коју је компоновао монах Теодул Светогорац (cf. Тикара) са почетком на f. 11r: τοῦ ὁσίου πατρός ἡμῶν 'Αντωννίου καί τοῦ ὁσίου πατρός 'Ιωάννου τῆς Ρῖλλας ΙΘ' Incipit: 'Εστί ἡ φῶς φόρος σου ἑορτή παμμακάριστε πάτερ. Некомплетан. XIX век. Касновизантијска нотација.

(64) 29. *Антологион*, 237×157 mm; 168 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, на средини стилизовани орнамент. Део Матиматариона. Отпочиње на f. 2r: 'Αρχή σύν Θεῷ τῆς θείας καί ἱερᾶς λητουργίας τοῦ ἐν ἁγίοις πατρός ἡμῶν ('Ιωάννου) ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου. Међу музичарима сусрећемо име Стефана из манастира Ксиропотама (код Дафнија) који је компоновао Херувимске химне свих осам гласова тј. . . . ποιηθέντα παρά Στεφάνου μοναχοῦ τοῦ Ξηροποταμινοῦ καί ἁγιορήτου.. Крај рукописа чине серије Кратима и Ирмоса. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(65) 55. *Антологион*, 178×124 mm; 254 (+7) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, релативно оштећен, са орнаментом на средини. Запис о години писања овога рукописа пронађен је на f. 209v: Τέλος καί τῷ ἁγίῳ Θεῷ δόξα: 'Εγράφη δέ διά χειρός ἐμοῦ Μανουήλ τοῦ ἐκ Κοζάνης δέομαι δέ ὅπου οἱ ἐντυγχάνοντες τῷ παρόντι ἔνταξιν ποιῆτε ὑπέρ ἐμοῦ πρός κύριον ὡς ἐκ μέρους τῆς βίβλου. 1795 Μαρτίου γ'. На f. 1v је и други запис на црквенословенском: **Знанїю вѣди какѡ взяхъ азъ Їѡакимъ сеи анастасиматаръ ѿ Агапїа ψалта Кутлумушии**, 1812. Илустрација монашке главе на f. 35r (уместо иницијала). „*Псалтике техне*" отпочињу на f. 35r. Некомплетан. Датум: 1795. Касновизантијска нотација.

(66) 72. *Антологион*, 174×119 mm; 447 (+1) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини. Без записа. Уобичајени на почетку су „*Псалтике техне*" (f. 1r). Између ff. 103r—142r су Κεκραγάρια παλαιά ἐξηγήθησαν παρά τοῦ κύρ Θεοφάνου μοναχοῦ κατά τό ὕφως τοῦ Ἁγίου Ὄρους, у свих осам гласова. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(67) 70. *Антологион*, 245×176 mm; 171 (+1) пагиниран фолиј; хартија. Кожни повез, тамне боје, оштећен црвоточином. Илустрација руке на f. 52v. Датум са годином назначен је у следећем запису: 'Ετελειώθη τό

παρόν μουσουργικόν βιβλίον χιλίους ἑπτακοσίους ἑξῆντα ὀκτῶ ἡμέρα σαββάτου ἑβδόμη καὶ εἰκοστή σεπτεμβρίου ἔδωσε τέλος ἡ γραμμή ἡ πάνα τοῦ χαρτίνυ μέ πόνων μόχθων περισσῶν ἐμοῦ τοῦ ἀρηστύρου (?), Λαβρεντίου ἱερομονάχου τέ ἐκ τῆς Θεσσαλονίκης ἡ μέν χείρ ἡ γράψασα σύμπαντῳ τάφῳ ἡ δέ γραμμή μέχρι γ(?)αρμάτων. На f. 151r—153v je Полихронион руском двору ποίημα κυρίου κράλι ἱερέως. Некомплетан. Датум: 1768. Касновизантијска нотација.

(68) 50. *Антологион*, 185×131 mm; 602 (+21) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, са орнаментом на средини, лепо очуван. Иако опширан, Антологион не садржи уобичајено „*Псалтике техне*". На простору f. 343r—358v су Херувике свих осам гласова од Петра са Пелопонеза за које се каже да су: εὑρεθέντα μετά τόν θάνατόν του (1777). Крај чине уобичајени Амоми на којима је радио неки јереј Михаило са Хиоса. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(69) 153. *Антологион*, 119×87 mm; 284 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, зелене боје, са стилизованим крстом на средини, рађен у злату. Некомплетан и без записа. У делу литургије св. Јована Хризостома, на f. 112v, интересантна је једна ознака турског значења: ἀτζέμ ἰκιουρδὶ после чега следи Ἄξιον ἐστίν. XIX век. Касновизантијска нотација.

(70) 58. *Антологион*, 176×123 mm; 203 (+3) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, добро очуван. Црквенословенски запис, у наставцима f. 2r—8r, на recto странама, у доњим деловима маргина, и сличан је као у рук. под бр. (60) 32.: 1818: авгѹста: 8: Сїа ѱалтика єсть положена ѹ [оу] церква стыѧ обители хиландарскиѧ да обретаетсѧ и никто же да имать власть да ѧ ѹсвоить ꙗко же єсть церковна ѿ покоинагѡ проигѹмена Макарїа и[?] ѧ[?] приложихомъ соборно за споменъ єго. Неки листови су захваћени влагом (f. 108r—124r). Некомплетне садржине. Без „*Псалтике техне*". Почиње литургијом светог Јована Хризостома. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(71) 169. *Антологион*, 183×117 mm; 97 пагинираних фолија; хартија. Повез од картона. На f. 1r је печат монаха Галактиона (који је живео срединoм XIX века) и запис: Преднадлєжитъ оцу Галактионѹ Хилєндарцу родом из Димотик(а?). Други запис је на f. 2v—3v: Дїаконъ Антонїєва. Некомплетан. На f. 2r—5v је мелодија једног Теотокиона који је компоновао монах и „*мусикодидаскалос*" Матеј из манастира Ватопеда. XIX век. Касновизантијска нотација.

(72) 149. *Антологион*, 172×122 mm; 67 (+1) пагинираних фолија; хартија. Повез од картона зелене боје. Некомплетан. Два записа. Први се налази на предњој корици, са унутрашње стране: Κτῆμα Ἀλεξίου μοναχοῦ Ζωγραφίτου. Други је на задњој корици, са унутрашње стране: Ἐνδѷмї[є] ἱєромонахъ:[п]євєц 1840 : 15 марта день. На f. 1r је један (или два?) печат манастира Хиландара. XIX век. Касновизантијска нотација.

(73) 150. *Антологион*, 169×120 mm; 423 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини. Запис о куповини књи-

ге, на предњој корици са унутрашње стране: ἀγοράσθη διά γρόσια 165. Неколико илустрација. На пр., f. 20r приказује псалмописца цара Давида. Почетак рукописа недостаје. Део Матиматариона. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(74) 69. *Антологион*, 173×122 mm; 360 (+1) пагинираних фолија. Повез кожни, црвене боје. Црквенословенски запис на f. 1v: 1832: декемврїа: 13, Спνрїдωн χїландάрецъ покȣпилъ ѿ дїάконъ Данила. Део Матиматариона, f. 260r—263v: Ἀρχή σύν Θεῷ ἁγίῳ καί τά μαθήματα τῶν νέων ποιητῶν τό παρόν σύνθεσις κύρ Ἰωάννου εἰς τόν Ἅγιον Διονύσιον. Без „*Псалтике техне*". XIX век. Касновизантијска нотација.

(75) 43. *Антологион*, 236×158 mm; 178 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са орнаментом на средини. Без записа. Отпочиње јутарњим Доксологијама. На f. 92r—147r су Теотокиони и Кратиме разних музичара. Иза имена протопсалта Јакова (f. 136r) читамо, следећу ознаку: καί προσεφονήθη παρά αὐτοῦ τῷ μακαριωτάτῳ πατριάρχῃ τῶν Ἰεροσολύμα κυρίου Ἄνθιμῳ κατά τήν ἑορτήν τοῦ ὁμονύμου Ἁγίου αὐτοῦ. XIX век. Касновизантијска нотација.

(76) 84. *Антологион*, 217×166 mm; 174 (+1) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, делимично оштећен црвоточином, са орнаментом на средини у облику круга. Отпочиње Аниксандарионима са велике вечерње службе. Запис са годином назначен је на f. 172v: Ἐτελειώθη πρῶτος τόμος τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς ἀνθολογίας εἰς τούς 1818: νοεμβρίου 26: διά χειρός ἐμοῦ ἁμαρτωλοῦ Ἀγαθάγγελου ἱερομονάχου ἐκ μονῆς...? ἐκ τῆς ἐπαρχίας τοῦ ἁγίου Προύσης. Други запис о својини рукописа назначен је на f. 174v: αὐτό τό χαρτί εἶναι τοῦ ἡγουμένου ἀρχιμανδρίτου Πολυκάρπου Σινιότου 184(?) νοέμβριος 21 ... ?. Још један запис, из 1831, је пронађен на f. 1r, али га аутор овог инвентара није преписао. Датум: 1818. Касновизантијска нотација.

(77) 148. *Антологион*, 185×128 mm; 305 (+7) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са стилизованим орнаментом на средини, знатно оштећен. Црквенословенски запис на f. 1r: Сїѧ Антологиѧ ѥ҆стъ церкóвна ѿ цвиснаρ..?. Почиње на истом фолију: Ἀνθολογία ἡ ὁποῖα περιέχουσα ἅπασαν τήν ἱεράν ἀκολουθείαν ἑσπερινοῦ ὄρθρου τε καί λειτουργίας καί πρῶτον τά τριαδικά τά ὁποῖα συνετμήθησαν παρά Νικολάου. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(78) 60. *Антологион*, 176×127 mm; 102 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје. На средини једва уочљив орнамент. Запис о куповини рукописа је на f. 1v (писан црвеним мастилом): Καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις Γαβριήλ μοναχοῦ υἱός τοῦ Θεωδόρου ἐκ χώρας Συλύμνου 1809 μαΐου 9 ἀγωράστηκε διά γρόσοια: 2. Други запис (непреписан) из 1809. г. налази се на f. 101r. „*Псалтике техне*" (f. 2r—9r). Некомплетан. XIX век? Касновизантијска нотација.

(79) 147. *Антологион*, 176×127 mm; 649 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, добро очуван. Према запису, на f. 648r,

рукопис је преписан 20. јула 1806. г. На f. 18r и 323v је илустрована рука. Иницијал на f. 600r приказује фрулаша како седи на дрвету. Увод у „*Псалтикē технē*“ (f. 1r—10r). Од f. 7r—9v је теоретска вежба неумских знакова са музиком коју је компоновао Јован Кукузељ. Опширне садржине. Датум: 1806. Касновизантијска нотација.

(80) 27. *Антологион*, 219×168 mm; 195 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, добро очуван. Један запис на f. 1r: ἀνθολογία τῆς παπαδικῆς. Неумске знаке (имена) компоновао Јован Кукузељ (f. 6r—8r). Слично као у рук. (79) 147 и другим рукописима. Опширне садржине. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(81) 170. *Антологион*, 177×120 mm; 22 пагинирана фолија; хартија. Повез платнени, зелене боје. Неколико предњих фолија недостају. Некомплетан. Без записа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(82) 33. *Антологион*, 211×152 mm; 409 (+4) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, више окер него црвене боје. Два записа. Први је писан црвеним мастилом и налази се на предњој корици са унутрашње стране: **Сїя Андологїя диакону Герасиму Николаевичу проигумену Василїю ученикъ.** Оловком је придодата и 1821. г. Други запис је на грчком и назначен је на задњој корици, унутрашња страна: . . . ? τό εὐλόγισον πάτερ ἦνε χρέως τοῦ σεβασμιοτάτου κυρίου Ἀνατόλιου τοῦ ἐκ Ζωγράφου. Уобичајени тип Антологиона. Крај XVIII или почетак XIX века. Касновизантијска нотација.

(83) 95. *Антологион*, 175×126 mm; 247 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, оштећен црвоточином. На средини, стилизовани орнамент (цвет). Без записа. Писан рукама четворице преписивача. Некомплетне садржине. Без „*Псалтикē технē*“. XIX век. Касновизантијска нотација.

(84) 74. *Антологион*, 176×122 mm; 391 (+9) фолиј; хартија. Повез кожни, црвене боје са стилизованим крстом и звездама на средини боје, злата. Почетак недостаје (?). После два Пасапноариона (ff. 3v—6r) отпочиње Вечерња служба. Постоји и део из Матиматариона. Вечерња је повезана са „*Псалтикē технē*“ (ff. 6r—11r). Једна рука. Без записа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(85) 75. *Антологион*, 235×160 mm; 146 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са крстом на средини. Отпочиње са „*Псалтикē технē*“ што је уобичајено у оваквом типу рукописа. Без записа. XIX век. Касновизантијска нотација.

(86) 40. *Антологион*, 175×119 mm; 278 (+6) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, спреда и позади илустрација Распећа златне боје. Не садржи „*Псалтикē технē*“. Отпочиње вечерњим Аниксандарионима. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(87) 30. *Антологион*, 161×110 mm; 115 нумерисаних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје. Fol. 6r—14r обухватају уметак другог рукописа.

Црквенословенски запис на f. 114r: Благородному й досто . . .? Некомплетне садржине. *Амоми* и др. отпочињу на f. 6r (—11v). XVIII век. Касновизантијска нотација.

(88) 49. *Антологион,* 181×129 mm; 185 (+1) пагинираних фолија; хартија. Повез од картона, сиве боје. Без записа. Део Стихирариона доносе ff. 1r—10v (из службе за 24. децембар по старом). Некомплетан XVIII век. Касновизантијска нотација.

(89) 65. *Антологион,* 202×150 mm; 242 (+2 изгубљена) фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје. Садржај рукописа је на ff. 240r—241v. Једна рука. XIX век. Касновизантијска нотација.

(90) 164. ? 196×129 mm; непагиниран; хартија. Без повеза. Садржи 104 песме изнад којих нема никаквих ознака осим имена музичара. На f. 1r је печат монаха Галактиона који је живео средином XIX века. XIX век. Касновизантијска нотација.

(91) 104. *Антологион,* 298×208 мм; 268 (+2 отсечена) нумерисаних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, оштећен влагом. Део Матиматариона (са Анаграматисмима) ff. 4r—102r. У антолошком делу сусрећемо и полихронион у част руском двору: ποίημα κυρίου κράλη ἱερέως. Крај рукописа чине група калофонских ирмоса. На f. 260v је и (ποίημα) Χρυσάνθου ἱεροδιάκονου Κυπριώτου. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(92) 89. *Стихирарион,* 214×160 mm; 462 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје једним делом од картона. Предња корица јако оштећена. Цео повез је раздвојен од осталога дела. Отпочиње на f. 1r: Στιχηράριον καλόφωνον. ποιηθέν παρά κύρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων πατρῶν. F. 462v доноси запис са годином као и име преписивача: Ἐγράφει διά χειρός Ἰγνατίου καί ἐλαχίστου τῶν ἱερομονάχων τό παρόν στηχιράριον μετά πλείστης ἐπιμελείας ἐν ἔτησι 1741. На истом фолију сусреће се и брзописни ономаепиграф: Σπηρήδονος μοναχοῦ док на задњој корици, унутра, читамо запис о својини рукописа: τοῦτο τό στηχηράριον τοῦ προηγουμένου κύρ Μελετίου καί μαθητοῦ αὐτοῦ. Датум: 1741. Касновизантијска нотација.

(93) 80. *Стихирарион,* 220×168 mm; 441 (+2) (+3 недостају) фолиј. Повез кожни, тамне боје, оштећен влагом, док је дрвени део предње корице уочљив. Почиње службама из месеца септембра. Запис са годином, је назначен на f. 1v: Εἰς δόξαν τοῦ Θεοῦ ἡμῶν καί τόν ὁσίον καί θεοφόρων πατέρων ἡμῶν Σάββα καί Συμεόν ἀρχήν τό στηχηράριον καί φανερόμενον εἰς τόν καιρόν ἀρχήσαμαι 1795: τήν ἡμέραν τῆς Ἀναλήψεως καί καλόν τέλος νά δόση ὁ Θεός διά πρεσβηῶν τῆς κυρίας τριχερούσης ἀμήν. Νεόφιτος ἐκ τῆς μονῆς τοῦ Χιλανταρίου ἔγραψα. Крај чине службе из Пентикостариона. Датум: 1795. Касновизантијска нотација.

(94) 91. *Стихирарион,* 225×160—65 mm; 478 пагинираних фолија. Повез кожни, тамне боје, делимично оштећен, са стилизованим Распећем на средини. Део „*Псалтике техне*" (f. 2r—6r). На предњој корици, са

унутрашње стране, налази се црквенословенски запис: Стихырарь Ιωакимъ монахꙋ. Други црквенословенски запис (непрочитан до краја) налази се на f. 6r: На 1870 година . . . ? са потписом Дионисија јеромонаха. F. 477v доноси грчки запис са годином: Σπουδῇ καί ἐπιστασίᾳ παρά Κυρίλλου μοναχοῦ ἐκ τοῦ Ξηροποτάμου καί πέμπεται διά Σέρρας . . . ? 1768 μαΐου 15 καί ἡ μελοδοῦντες μέμνησθε καί δι' ἐμοῦ. Датум: 1768?. Касновизантијска нотација.

(95) 45. *Стихирарион*, 221×165 mm; 473 (+3) (+2 недостају) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са стилизованим орнаментом на средини. Запис, са годином, назначен је на предњој корици, са унутрашње стране: 1791. δεκεμβρίου 10 ἀρχή . . . Почиње службама за месец септембар: Στιχηράριον σύν Θεῷ ἁγίῳ περιέχον, τά στιχηρά τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καλωπισθέν παρά κύρ, Γερμανοῦ, ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν. Крај чине стихире из Пентикостариона. Датум: 1791. Касновизантијска нотација.

(96) 98. *Стихирарион*, 228×163 mm; 159 пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, црвене и црне боје, са стилизованим орнаментом на средини (Распеће Христово). Део Антологиона. Почетак чине стихире (тзв. „*Доксастикони*") за месец септембар: f. 8r: Δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν, καί τῶν Πεντηκοσταρίου συντεθέντα κατά συντομότερον τρόπον ἐκ θέσεων στιχηρῶν τε καί εἱρμολογικῶν παρά τοῦ πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησίας κύρ 'Ιακώβου. XIX век. Касновизантијска нотација.

(97) 99. *Стихирарион*, 224×165 mm; 306 пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, црвене боје, на средини орнамент штампан златом. Без записа. Почетак је стандардан: службе за месец септембар: Δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν καί μερικῶν ἑορταζομένων ἁγίων ἐκ τοῦ Στιχηραρίου τοῦ Νέων Πατρῶν Γερμανοῦ ἀρχιερέως (f. 2r). На крају је Пентикостарион. XIX век. Касновизантијска нотација.

(98) 167. *Стихирарион*, 187×126 mm; 493 (+1 недостаје) пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, на средини орнамент (Распеће Христово). Без записа. Некомплетне садржине. Као такав, почиње стихирама за месец март: Δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν τῶν τε ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ. ὁμοῦ καί τοῦ Τριωδίου καί Πεντηκοσταρίου μήν Μάρτιος εἰς θ': τῶν ἁγίων μεγάλων μαρτύρων τεσσαράκοντα. Γερμανοῦ ἀρχιερέως νέων πατρῶν. XIX век. Касновизантијска нотација.

(99) 47. *Стихирарион*, 255×175 mm; 240 (+1) пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, црвене боје, са стилизованим орнаментом на средини. Садржи стихире из Триода и Пентикостара. Запис о години писања рукописа доноси f. 240v: 'Ετελειόθη τό παρόν Τριόδειον (καί) μέ τοῦ Πεντικοσταρίου. εἰς ἔτους 1654 ἐν μηνί ἀπριλλίου- ιζ' ἐγράφι διά χειρός ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Παύλου . . . ? ὄντος εἰς τό ἐγρίκαπη εἰς τήν Κονσταντινούπολιν. Τοῦ Βυζαντίου τά ψαλλτικά εἶναι αἰδόνια ἐκλέκτα καί τοῦ 'Αγίου Ὄρους χηληδόνος χορής δόλος καί τῆς Χοΐος τά μουσικά, ἑνός κοράκου ξεράσματα ξυρά καί τῆς Κρίτης τῆς καϊμένης ἄφης με καί μή

με λέγι(ει)ς. На основу наших испитивања, јереј Павле се поуздано може узети као преписивач рукописа под библ. бр. 42. Сличност у писању текста и музике ових двају рукописа са рукописом бр. (108) 36 је очигледна те би се иста личност могла узети и као аутор истог. Почетак је на f. 2r: Τριώδιον σύν Θεῷ ἁγίῳ περιέχων τήν πρέπουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν τῆς τεσαρακοστῆς, κυριακή πρώτη τοῦ Τελῶνου καί Φαρισαίου στιχηρά ἰδιόμελα ψαλλόμενα εἰς ἦχον πρῶτον ποιηθέντος ἀπό Κυρίου Χρυσάφη καί πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Датум: 1694. Касновизантијска нотација.

(100) 162. *Стихирарион*, 175×121 mm; 234 пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, црвене боје, лепо очуван. На f. 8r је монашки печат Галактиона Хиландарца (из средине XIX века) и један црквенословенски запис (непрочитан) у којем се спомиње Григорије Хиландарац. Лепо очуван рукопис. Почетак је уобичајен: стихире за месец септембар. XIX век. Касновизантијска нотација.

(101) 93. *Стихирарион*, 179×125 mm; 241 пагиниран folij; хартија. Кожни повез, црвене боје, лепо очуван, са орнаменом на средини штампаним златном бојом. На f. 1r је следећа брзописна назнака: Γαμαήληλ μαθητής τοῦ δασκάλου. Уобичајени тип стихирариона. F. 2r: Ἀρχή σύν Θεῷ ἁγίῳ τῆς ἀνθολογίας τοῦ στιχηραρίου τοῦ Νέων πατρῶν περιέχον πολλά τά χρηαζόμενα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ δεσποτικῶν τε καί Θεομητορικῶν ἑορτῶν καί ἑορταζομένων ἁγίων. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(102) 35. *Стихирарион*, 172×127 mm; 231 (+1) пагиниран фолиј; хартија. Кожни повез, тамне боје, лепо очуван, са стилизованим орнаментом на средини (Распеће Христово); ознаке словенске и грчке. На неким местима листови су захваћени влагом. Без записа. Службе из септембра, док крај чини Пентикостарион. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(103) 100. *Матиматарион*, 250×175—81 mm; 482 (+2 недостају) пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, добро очуван. Рукопис, према запису, садржи два тома. Година и датум су назначени на f. 464r: Ἐγράφη ἡ παροῦσα παπαδική εἰς τόμους δύο διά χειρός κἀμοῦ τοῦ εὐτελοῦς καί ἀμαθοῦς Γαβριήλ ἱερομονάχου καί οἱ μελοδοῦντες εὔχεσθαι ὑπέρ ἡμῶν 5: 1771. δεκεμβρίου εἰς τάς γ'εἰς τήν Μονήν τοῦ Ζωγράφου: ѿ рѡ́да бо́лгарска. Добар рукопис. Датум: 1771. Касновизантијска нотација.

(104) 1. *Минеј*, 371×278 mm; 57 пагинираних фолија (+6 изгубљених). Оригинални повез недостаје те је рукопис заштићен у фасцикли од картона. Неколико фолија је оштећено влагом. Запис са годином на f. 41v: Τέλος σύν Θ(ε)ῷ τοῦ μαΐου μηνός μη(νί) αὐ(γού)στ(ῳ) ἐνδ.ε'ἔτ(ους) ≠ςψπε' (1277): τόν δακτύλ(οις) γράψαντ(α) τῷ πόθ(ῳ) καττημένῳ τόν ἀναγνώσκοντ(α) ἐν προθυμία, φύλατε τούτους Τριάς, ἡ τρισολβία. Ὁ εὐτε(λ)ής ἱερε(ύ)ς καί κληρικός τῆς ἁγιώτατης ἐπισκοπῆς Χίου καί γρα(φεύς) Ἰω(άννης) ὁ Κριτά (?ης или Κριτάς). Рукопис је писан на пергаменту жуте боје. Сваки фолиј садржи две колумне текста у којем све песме нису нотиране изузев тридесетпет стихира за месеце април, мај, јуни (NB) и јули

(f. 15r+v. 18r. 26v. 35r. 37v. 50v. 52v. 53r+v и 57r). Драгоцен рукопис, који до данас није употребљен ни за једну музиколошку студију. Датум: 1277. Средњовековна нотација.

(105) 86. *Антологион* са *Матиматарионом*, 225×165 mm; 193 (+5 недостају) пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, са илустрованим орнаментом на средини. Преписивач је назначио датум са годином о завршетку писања рукописа, на f. 183v: 1771 φεβρουαρίου γ'. Један (нама недовољно јасан за читање) запис остављен је на предњој корици са унутрашње стране: ... ἐν ἱερομονάχοις κυρίῳ κυρίῳ κύρ Γεδεών ..? На f. 1r је трећи запис: ἔλαβα γρώσια 2. ἔλαβα 6 φλουρία Βενέτικα καί ἕνα ματζάρικο; τά βενέτικα δέκα τέσερα τά ματζάρικα δέκα τρία τά ζολότα. Почетак чине „*Псалтикē технē*". Веома интересантан је полихронион у част руском цару Петру Великом, на ff. 189v—192r. Дајемо цео текст: Δεῦτε χριστοφόροι λαοί βοήσωμεν συμφώνως: Ὕψιστε πάτερ, ἄναρχε βασιλεῦ Παντωκράτωρ, μονογενές ἀπαύγασμα υἱέ Θεοῦ καί Λόγε ζωοποιέ, παράκλητε, πνεῦμα τῆς ἀληθίας. Τριάς ἡ ἀδιαίρετος μήα θεαρχίας. σκέπε καί φρούρει, φύλαττε δυσχερῶν τῶν τοῦ βίου βασιλεῖ θεόφρονι, ἄνακτι Μοσχοβίας μέγιστον αὐτοκράτορα πάσης τε τῆς Ρωσίας τόν Πέτρον, τόν ἀεισέβαστον πάντων ὑπερβορείων, κύρυκα εὐσεβείας τε, γόνω τοῦ Ἀλεξίου, νικητήν, τροπαιοῦχον, δόξα τῶν βασιλέων δώρησαι νίκην κατά ἐχθρόν διά παντός τοῦ βίου καί βασιλείας οὐρανῶν ἀξίωσον τυχεῖν ταῖς πρεσβείαις τῆς πανάγνου Θεοτόκου τε καί πάντων τῶν ἁγίων. Некомплетне садржине. Датум: 1771. Касновизантијска нотација.

(106) 28. *Матиматарион*, 237×187 mm; 449 (+2) пагинираних фолија; хартија. Повез од картона окер боје, добро очуван. Део Антологиона. Први део садржи Теотокионе свих осам гласова. Запис, без године, назначен је на f. 448v, у горњем делу маргине: Τῷ συντελεστῇ τῶν καλῶν (Θεῷ) χάρις. Ὥσπερ οἱ ξένοι χαίροντες ἰδεῖν πατρίδα, καί οἱ θαλαττεύοντες ἰδεῖν λιμένα, οὕτω καί οἱ γράφοντες βιβλίου τέχους. Текст и музички знаци (тј. нотација) су слични као у рук. под библ. бр. 145. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(107) 62. *Матиматарион*, 184×126 mm; 168 пагинираних фолија; хартија. Повез од картона, сиве боје, делимично оштећен. Некомплетан. Садржи радове музичара из поствизантијског периода. Почетак је на f. 4r: Ἀρχή τῶν νέων καί ὀργανικῶν μαθημάτων κύρ Ἰωάννου πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Τό παρόν εἰς τήν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον. Назнака „*органикон*" у византијским и каснијим музичким текстовима није довољно јасна савременој музикологији. XIX век. Касновизантијска нотација.

(108) 36. *Матиматарион* са *Антологионом*, 228×166 mm; 467 (+7) пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, окер боје, лепо очуван. Запис је на f. 455v: τῷ συντελεστῇ τῶν καλῶν Θεῷ χάρις. На f. 467v је запис неког епископа недовољно јасан за читање. По свему судећи, рукопис је могао бити писан руком Павла јереја који је копирао рукописе под библ. бр. 42 и 47. F. 1r: Ἀρχή σύν Θεῷ ἁγίῳ, καί εἰς δόξαν τῆς πανυμνήτου Θεοτόκου καί τῶν κατ' ἦχον Θεωτοκίων μαθημάτων. ποιηθέντων δέ παρά

διαφόρων ποιητῶν παλαιῶν τέ καί νέων. Τό παρόν ἐστί ποίημα κύρ Ξένου τοῦ Κωρόνη α'ψάλτου τῆς Ἁγίας Σοφίας. Отпочиње Теотокионима *„матиматама“* у првом гласу. XVII — XVIII век. Касновизантијска нотација.

(109) 34. *Матиматарион*, 251×185 mm; 277 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црне боје, са орнаментом на средини (Распеће Христово) добро очуван. Нисмо у овом тренутку сасвим сигурни да ли је Серафим са острва Митилини могао бити преписивач овога рукописа. Серафим је познат као музичар. Назнака је откривена на f. 252r, с десне стране на маргини: Σεραφήμ ἱερομόν(άχου) Μητυλιναίου. Део Антологиона. Почиње *„матиматама“* у првом гласу. На простору ff.226v—232v, забележене су мелодије тзв. *„ихимата“*, о којима се до данас мало зна: Ἀρχή σύν Θεῷ ἁγίῳ καί τῶν κατ' ἦχον τερεντιζόντων ἠχημάτων, τῶν σμικρυνθέντων παρά Θεοφάνους Κουκουζέλη κύρ Ἰωάσαφ καί τό μάθημα (?) παρόν ἐστί ποίημα κύρ Μανουήλ τοῦ χρυσάφου (ἤ) τοῦ Κλαδᾶ ἐκαλλωπίσθη παρά τοῦ Πρασίνου. Потом долазе на ред *„народне ихиме“* (тј. *„етника ихимата“*), ff. 232v—247r: Ἀρχή σύν Θεῷ ἁγίῳ μερικῶν ἐθνηκῶν ἀχημάτων καί τό μέν παρόν ἐστί ποίημα κύρ Ἀρσένιου ἱερομονάχου τοῦ μικροῦ, καί τοῦ βατοπεδινοῦ. У *„калофонским ирмосима“* (ff. 252r—271r) наилазимо на име музичара Јована Влаха (Ἰωάννης ὁ Βλάχος, f. 254v). XVIII век. Касновизантијска нотација.

(110) 78. *Доксастарион*, 245×171 mm; 132 (+2) пагинирана фолија; хартија. Кожни повез, црвене боје, врло лепо очуван. На средини је стилизовани орнамент (розета штампана у злату). У наставцима ff. 1r—11v, на странама *recto*, на доњим маргинама, чита се следећи запис на црквенословенском: **Сей Доксастаръ приложи проигꙋменъ: Данїилъ покойни в'церковъ да бꙋдетъ церковна за вѣчное его поминанїе.** По садржини је сличан (ако не и идентичан) са рукописом под библ. бр. 79. Некомплетне садржине. На ff. 87v—131v су мелодије из Пентикостариона. Испитивања аутора овог инвентара показују да је рукопис највероватније био писан руком Словена преписивача. Овоме иду у прилог и две назнаке које су писане у грчком писму: σλάβα (уместо δόξα, ff. 83r. 108r. 124r) и σλάβα ἤ (ν)ύνε (уместо δόξα καί νῦν ff. 112v. 120r., 122v). XIX век. Касновизантијска нотација.

(111) 66. *Доксастарион*, 241×165mm; 268 (+3) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене и црне боје, са симболизованим крстом на средини. Без записа. Почиње на f. 3r, односно службама за месец септембар: Ἀρχή τοῦ δοξασταρίου ὅπερ περιέχει ἅπαντα τά δοξαστικά τῶν ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ μέ τῶν Θεομητορικῶν ἑορτῶν μελουργηθέν παρά Ἰακώβου πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐξηγηθέν δε παρά τοῦ Κυρίου Χουρμουζίου χαρτοφύλακος κατά τόν νέον τρόπον τῆς μουσικῆς τοῦ νέου σιστίματος. Ἀρχή τοῦ σεπτεμβρίου. XIX век. Касновизантијска нотација.

(112) 79. *Доксастарион*, 236×171 mm; 124 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, врло лепо очуван. На средини је стилизација крста. На странама *recto* ff. 2r—13v, у доњим маргинама, читамо

следећи запис: **Сей доксастаръ приложи, покойнии проигумень Даніиль в'церковъ да бѫдетъ церковна за вѣчное его поминаніе.** По садржини је сличан рукопису под бр. 110 (78). XIX век. Касновизантијска нотација.

(113) 73. *Доксастарион,* 174×116 mm; 335 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини штампаним у злату. На f. 1r+v је један запис: καί τόδε σύν τοῖς ἄλλοις κτῆμα Νεοφίτου χιλανδαρινοῦ. Овај запис се често понавља. Поред неколико непрочитаних записа, на задњој корици са унутрашње стране налази се и запис на италијанском: *Con somo mio mo piacave sento in tuas* (NB). Почетак са записом на f. 8r. Δοκσαστικάριον σύν Θεῷ ἁγίῳ περιέχων πάντα τά δοξαστικά τῶν ἑσπερινῶν ἀποστίχου ... καί αἴνων. πάντων τῶν δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν καί τῶν ἑορταζομένων ἁγίων. Συντεθὲν παρά τοῦ μακαρίτου κύρ Πέτρου λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησίας, τοῦ Πελοποννησίου. Μεταγραφέν δέ παρά κ' ἀμοῦ ἀποστόλου τοῦ πύκλην Κωνστά Χίου ἐν ἔτη Σωτηρίῳ 1800 ἐν Κωνσταντινουπόλει ... κατά μῆνα νοέμβριον. Датум: 1800. Касновизантијска нотација.

(114) 41. *Анастасиматарион,* 161×117 mm; 230 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са стилизованим орнаментом на средини (Распеће Христово). Запис са годином је на f. 1r: καί τόδε ξύν τοῖς ἄλλοις πέφτηκαι — κτῆμα Νεοφύτου ἱερομονάχου 1839 σεπτεμβρίου 10. Део Антологиона. Датум: 1839. Касновизантијска нотација.

(115) 82. *Анастасиматарион,* 177×120 mm; 79 (+14 недостају) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим орнаментом на средини (кружног облика). На неким фолијима запажају се илустрације биљног и животињског света, монашких глава и др. Рукопис је у доброј мери оштећен. Два слична записа налазимо на ff. 5v и 6r: **пречестнѣишемꙋ ѡ ... ? кѵ́р проигꙋмень Єѵтиміє оу Карєѧ.** Трећи запис (недовољно јасан за читање) назначен је на унутрашњој страни предње корице: Τό παρόν βιβλίον ... Ἀναστασιματάρ παιριέχον ... αὐτό εἶναι τοῦ Γαβρηίλ ματητής τοῦ προηγουμένα ... καί ὅπιος τό κλέψει νά εἶναι κατηράμενος ἀπώ... τοῦ ἁγίου καί τόν παταίραν τόν ἁγίων τρ(ιακὸν)τα δεκά ὀκτό ἁγίον παταίρων καί τοῦ ἁγίου (Σ)υμεόνος (καί) Σάβα. Судећи по језичким особинама запис је написао словенски преписивач. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(116) 88. *Ирмолоїион,* 176×124 mm; 112 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, захваћен црвоточином. Два црквенословенска записа. Први је на предњој корици са унутрашње стране: **Сей їрмологъ єстъ написан (ѿ) Нікодима Хіландарц(а):** 1823. Други запис очуван је на f. 1v: **Сей їрмологиѡнъ єстъ Нікодимꙋ їеромонахꙋ хіл(а)ндарскомꙋ написася во времена єгда пленіша варвари ст҃ꙋю горꙋ аѳонскую.** Отпочиње ирмосима за месец август док је крај део из Антологиона. Датум: 1823. Касновизантијска нотација.

(117) 87. *Ирмолоїион,* 223×156 mm; 223 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим крстом на средини, рађен златном бојом. Врло лепо очуван рукопис. Запис са датумом и годином откривен

је на f. 223r: Τό παρόν Εἱρμολόγιον ἐγράφη διά χειρός κἀμοῦ τοῦ εὐτελοῦς καί ἀμαθοῦς ὑπέρ πάντας Διονυσίου ἱερομονάχου ἐκ τῆς τοῦ Σίμωνος Πέτρας καί πατρίς Ζαγουράν ἐκ χωρίον Μακρινύτζα. ἐπί ἔτους ἀπό Χριστοῦ ͵αψκγ΄νοεμβρίου δ΄. Почетак чине ирмоси првог гласа. Датум: 1723. Касновизантијска нотација.

(118) 31. *Ирмолоїион*, 142×103 mm; 108 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје. Без записа. Почетак је уобичајен: ирмоси у првом гласу. Од f. 19r па до краја недостају иницијали. На крају је група стихира које су познате под називом „*ӣросомиа*". XVIII век. Касновизантијска нотација.

(119) 81. *Ирмолоїион*, 165×113 mm; 472 (+12) (+9 недостају?) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, врло лепо очуван. Ирмоси првог гласа су на почетку. Следи други глас итд. Без записа. XVII—XVIII век. Касновизантијска нотација.

(120) 71. *Ирмолоїион*, 244×173 mm; 129 пагинираних фолија; хартија. Лепо очувани кожни повез, са орнаментом на средини, рађеним златном бојом. Приказује Христа у светлој хаљини како држи у рукама књигу на којој је и натпис на црквенословенском: **Прїидѣте ко мнѣ вси труждающиися.** На предњој корици, са унутрашње стране, је запис о припадности рукописа: Τό παρόν βιβλίον καλεῖτε εἱρμολόγιον ὑπάρχει ἐμοῦ τοῦ Κυπριανοῦ Χιλανδαρινοῦ ͵αψπε΄=1785. На f. 2r је печат монаха Кипријана из год. 1777. док је запис о писању рукописа на f. 128v: Τέλος καί τῷ Θεῷ δόξα ἐτελήώθη 1778 ἐν μηνί μάϊω. Датум: 1778. Касновизантијска нотација.

(121) 151. *Ирмолоїион*, 115×172 mm; 129 (+3 недостају) пагинираних фолија; хартија. Повез од картона зелене боје. На првом листу оловком је означено да књига припада (монаху) Галактиону: **сия книга на Галактионъ Димотикала.** На почетку рукописа су два монашка печата. Други је Галактионов из 1870 г. На f. 3r је печат манастира Хиландара (библиотекарски). Отпочиње на f. 3r: Εἱρμολόγιον καλοφωνικόν ἐν ᾧ ἐμπεριέχονται πάντες οἱ καλοφωνικοί εἱρμοί. Ὁ ἀκόλουθος ἐμελοποιήθη παρά Ἀρσενίου τοῦ μικροῦ. XIX век. Касновизантијска нотација.

(122) 48. *Ирмолоїион*, 191×127 mm; 121 (+9) пагиниран фолиј; хартија. Повез кожни, тамне боје, са орнаментом на средини. Према запису, писан је руком Јосифа монаха из Пантократора (fol.? NB): Διά χηρός Ἰωσήφ μοναχοῦ Παντοκρατορινοῦ καί διά δαπάνης Σεραπίωνος ἱεροδιακόνου Χιλανδαρινοῦ σεπτεμβρίου κ΄. Fol. 1r: Βιβλίον καλούμενον εἱρμολόγιον μελοποιηθέν κατά τό ὕφος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας παρά Κυρίου Πέτρου τοῦ λαμπαδαρίου. Датум 1807. Касновизантијска нотација.

(123) 38. *Ирмолоїион*, 212×155 mm; 260 (+5) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, оштећен црвоточином. На f. 261v је запис: καί τό δέ σύν τοῖς ἄλοις ὁμαλισίας Γαβριήλ τοῦ τῆς ποτέ χρηματήσαντος ἐφημερίου τοῦ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ἐκ νήσου Ἀστυπολέας ρουσέτο καί ὅσοι ἀναγινώσκον τῷ ἐν αὐτῇ μέμνησθε ὑπέρ τοῦ πρός κύριον ὁ Θεός λῆξι Θεῷ τῆς πλάσεως.

По садржини је сличан рукопису под библ. бр. 37. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(124) 37. *Ирмолоїион*, 202×162 mm; 204 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, добро очуван. На предњој корици је илустрација „Распеће Христа" а на задњој Тајна вечера уз коју је приложена легенда на црквенословенском: **вечєрѧ таинаѧ.** Запис са годином налази се на f. 201v: οἱ ψάλλοντες τὸ παρὸν μέμνησθε τοῦ γράψαντος Γερμανοῦ ἱερομονάχου τοῦ ἐκ τῆς Μονῆς τῆς ἁγίας Τριάδος τοῦ ἐν Ὀλίμπω ἐν μινὴ μαρτίου 10. 1720. Почиње првим гласом (ирмоси и мегалинарија). Датум: 1720. Касновизантијска нотација.

(125) 63. *Ирмолоїион*, 174×124 mm; 154 (+1) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са стилизованим крстом на средини. Без записа. Почетак уобичајени. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

III. ГРЧКО-СЛОВЕНСКИ РУКОПИСИ:

(126) Cod. gr. 102. *Антологион*, 168×119 mm; 62 (+2) пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини. Илустрације руку на f. 1v. Почиње црквенословенским текстом „*Псалтикē техне̄*" (f. 1r—4v). Incipit: **Начáлѡ с Бг҃омъ Ѡтѣ́имъ знаменїѧхъ, мѹсїкї-йскагѡ хѹдóжества сїй рєчь горнихъ и҆ дóлних гласóвъ телєсах же и҆ дѹховóвъ и҆ всѧ́кагѡ следованїа сочинєньнаѧ всйхъ, ѿ времєнъ показавшихсѧ творцовъ дрєвнїхъ же, и҆ нóвихъ.** На f. 61r је и једно **творéнїе г҃дина Дїми́трїа Метели́** у седмом гласу (киноникон). Овај део је највероватније припадао неком другом рукопису. Судећи по нотацији треба да је из XVII или с почетка XVIII века. Остатак рукописа садржи грчке текстове са нотацијом. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(127) Cod. gr. 85. *Антологион*, 147×102 mm; 121 (+1) пагиниран фолиј; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини. Према ономе што садржи, рукопис би се могао поделити на три дела: ff. 1r—51v садрже црквенословенске музичке текстове; ff. 51v—109 грчке, а ff. 109v—117v словенске и грчке текстове без музике. Драгоцен рукопис. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(128) Cod. slav. 668. *Антологион* са *Стихирарионом*, 181×116 mm; 379 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са орнаментом на средини (Распеће Христово). Запис се налази на предњој корици са унутрашње стране: **Сей стихvрáръ вкѹ́пѣже и҆ антологїѧ єродїакона Теодѡсие Хvландáрецъ зѹ́вомая ктиторскаѧ кнїга.** Веома драгоцен рукопис јер садржи стихире у част светитељима и владарима нашим: светом Арсенију архиепископу „*сербском*" (ff. 56v—57v), краљу Милутину (ff. 57v—62r), великомученику међу царевима Стефану Дечанском (ff. 62r—65r), светом Сави, првом архиепископу српском (ff. 65r—68v; 76r—83v), светом Симеону Немањи (ff. 68v—72r), великомученику кнезу Лазару (ff. 72r—73r). На ff. 84v—89r је и једна **похвалá ст҃óмѹ Саввѣ** (δ'φῶνος). Incipit: **Презрѣвъ нижнѧ ꙗкѡ попирае-**

маѧ и любов[ъ] родителей преобидѣв. Вредна је помена стихира у част светом Атанасију Атонском (ff. 247v—248v. Incipit: **ꙗкѡ божественнаѧ жизнъ твоѧ и всесвѧщеный твой конецъ.** У словенском делу рукописа запажају се многе легенде, изнад композиција, на грчком, а то се односи нарочито на ознаке код гласова. Антолошки део рукописа веома драгоцен. Садржи Херувимске химне које је компоновао Кипријан Хиландарац (друга половина XVIII века) тј. f. 302v: σύνθεσις Κυπριανοῦ Χιλανδαρινοῦ. Дајемо фолијацију и гласове: f. 302v, глас I; 305r, II; 306v, III; 308v, IV; 311, „*йлагиос*" I; 313r, II; 315r, III и 317r, IV. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(129) Cod. slav. 311. *Антологион* са *Стихирарионом*, 174×116 mm; 332 пагинирана фолија; хартија. Повез картонски, зелене боје, а са стране кожа, оштећен од црвоточине. Грчки запис на предњој корици са унутрашње стране није довољно јасан: γράψε τό 1775 (?). Отпочиње са словенским и грчким „*Псалтике техне*". Incipit: **Начáлѡ с҆Бгомъ с҆тымъ, знаменїяхъ мѹсикійскагѡ хѹдóжества, сíи речь: гóрнихъ ѝ дóльнихъ гласѡвъ, тѣлесáхъ же и дѹховахъ, ѝ всѧкагѡ слѣдованїя, сочиненная в҆ сихъ ѿ времéнъ показáвшихсѧ творцов, древныхъ же ѝ нóвыхъ.** (*cf.* Хиландарски зборник 2, Београд, 1971, 113—30). У словенском делу наилазимо на стихире испеване у част нашим светитељима и владарима: светом Арсенију архиепископу „*сербском*" (ff. 101r—102r), краљу Милутину (ff. 102r—106v), светом великомученику међу царевима Стефану „*сербском*" (ff. 111r—119r) и светом Сави, првом архиепископу српском (ff. 194r—204r). Антолошки део садржи радове неколицине музичара који су живели на Атосу. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(130) 166. *Антологион*, 150×107 mm; 211 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са илустрованим крстом на средини. Црквенословенски запис је на f. 1r: **Сїѧ Антологија на Іоана Ѹчителѧ славеноболгарскиа . . . ? 1854 Пѵрот.** Некомплетне садржине. Код херувимских химни сусрећемо име Атанасија из манастира Риле (f. 18r., 90r: **днéвнїй херѹвикá ѝ причáстный сочинéни Атанáсїѧ сщенноѡмонáха рылца.** XIX век. Касновизантијска нотација.

(131) Cod. slav. 588. *Антологион*, 168—69×101—2 mm; 153 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим цветом на средини. Два записа. Први је на црквенословенском, f. 2v: **Преднадлежитъ мне Галактиону монахѹ.** По другом запису, f. 93r, рукопис је „преведен" са словенског на грчки од стране „јеромонаха Калистрата из Зографа": Μεταφράστησαν τά παρόντα ἐκ τῆς Σλαβικῆς εἰς 'Ελληνικί παρά ἐν ἱερομονάχοις ἐλαχίστου Καλλιστράτου Ζωγραφίτου ἐν ἔτη 1879. Μαΐου 3. εἰς τή Μ(ονήν) τοῦ Ζωγράφου. Τῷ ὁσιώτατῳ Π. Κ. Γαλακτιώνι Χιλανδαρινοῦ εἰς ὑγείαν χάριν. Радови грчких и словенских музичара. За Полијелеј (Псалам 134) на ff. 96r—104r се каже да је **Сочиненїе ѿт Неѡфита ієромо[на]х[а] рилци[а].** Даскал *Христо Пуле*(*нов*?) се помиње на f. 104r и 107r. Судећи пак, по лингвистичким особинама напред назначеног записа, рукопис је писао преписивач словенске припадности. Датум: 1879. Касновизантијска нотација.

(132) Cod. gr. 61. *Антологион*, 177×121 mm; 271 (+1) пагиниран фолиј; хартија. Повез кожни, тамне боје, са орнаментом на средини (12 цветова). Дајемо два записа. Први је на f. 276: **Зна́нно тво́рим а̂зъ Спѵ́ридонъ монахъ ка́ко прїидо́хъ ѿ с҃таго Нїколаѧ . . . ? въ лѣ́то ѿ Хрїста : 1812 феврꙋарїа : 14.** Према грчком запису на f. 111r, рукопис представља аутограф Атанасија са Пелопонеза, доместика Велике цркве тј. Свете Софије у Цариграду: Ἐγράφη διά χειρός ἐμοῦ Ἀθανασίου.? τοῦ Πελοποννησίου καί δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησίας ͵αψπδ'. Некомплетне садржине. Крај чине четири Херувимске химне (четврта је незавршена) од Стефана из грчког манастира Ксиропотама на Светој Гори. Датум: 1784. Касновизантијска нотација.

(133) Cod. gr. 101. *Антологион*, 172×119 mm; 93 пагинирана фолија; хартија. Повез од картона, зелене боје, са стране кожа, делимично оштећен црвоточином. Запис и година на f. 64v: δϊά χερός. Δανιήλ ἱερομονάχου Καλλιωπολήτου. Некомплетне садржине. Дајемо две назнаке. F. 65r: Τοῦ ἰδίου γραφέως Ματθαίου Βατοπεδινοῦ, διά νά ψάλλεται εἰς εὐθυμίαν, τραπέζης, παρόντος ἀρχιερέως ὡς ὄν κατάλλιλον. Друга је на f. 72r+v: Τό παρόν μεγαλυνάριον ψάλεται εἰς τήν θεῖαν ἑορτήν τῶν Οἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, ἐπί εὐθυνΐας τραπέζης, τοῦ κατά καιρόν Ἡγουμένου Βατοπεδινοῦ εἰς τήν θεῖαν καί Ἱεράν Μονήν, τοῦ Χιλανδαρίου μελιθέν παρ' ἐμοῦ τοῦ ἐν μοναχοῖς Ματθαίου Βατοπαιδινοῦ εἰς ὕφος καλοφονικοῦ εἱρμοῦ. μετό. καί τό πρός τόν ἡγούμενον ἐπιφώνιμα. Матејево име је и у групи Теотокиона (ff. 75v—83r). XIX век. Касновизантијска нотација.

(134) Cod. gr. 56. *Антологион*, 143×99 mm; 376 пагинираних фолија; хартија. Леп кожни повез црвене боје. Без записа. По свему судећи рукопис је писан пером тројице преписивача: I део ff. 8r—232r; II ff. 232r—300r; III, 300r—371r. Без „*Псалтикē технē*". XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(135) Cod. gr. 76. *Антологион*, 185×125 mm; 638 (+3) пагинираних фолија; хартија. Кожни повез, тамне боје, са стилизованим орнаментом на средини. У наставцима фолија 1r—12v, на странама recto, у доњим деловима маргине, чита се следећи запис: **Сїа́ андологі́а прїложи поко́йни Проко́ппие? в' це́рковъ да є҃ церко́вна за вѣ́чное єго́ поминані́є.** На f. 638v су два записа о земљотресима на црквенословенском из године 1841, **їꙋлїй** 15. Садржај рукописа је на почетку: **Ѿглавлені́а,** у којем је **херꙋвїка́ славя́нски, кїноника различни за пригоди́ната** итд. Крај чине ирмоси. XIX век. Касновизантијска нотација.

(136) Cod. slav. 565. *Антологион*, 242×182 mm; 201 пагиниран фолиј. Повез од картона, сиве боје, веома оштећен. Без „*Псалтикē технē*". Почиње великим вечерњем, јеванђељским стихирама и катавасијом за празник Успење. На простору фолија 117r—121r је словенски Полијелеј који је компоновао Анастасије из грчког града Ларисе: **полуе́лей Кѵ́ръ А̂наста́сїю ѿ Ларса.** Интересантан је запис о „*икосу*" који је компоновао преписивач рукописа не споменувши своје име, f. 195r: Οἶκος ψαλλόμενος εἰς δόξαν τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ ἁγίᾳ ἑορτῇ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ πάνυ ὡραῖος ἐν τέχνῃ καί μελοδικώτατος συντεθείς παρά τοῦ ἰδίου γραφέως τῆς βίβλου, ἦχος δ'. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(137) Cod. slav. 687. *Молишвеник*, 148×103—4 mm; 85 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, јако оштећен. Неколико записа на црквенословенском језику. F. 77r: 1803 а̂ѵ́гꙋстъ -27- де́нь ѿтидоха хашїите; 1800 ѿктомврїа 28 де́нь Фатих херꙋвикатa. Трећи је на задњој корици са унутрашње стране: Даниилъ ієродїаконь 187? їꙋлиа. Такође је пронађен запис о изградњи манастирског бунара: 1795 а̂пр́илиа 20-свершихме кла́денецѡ. Некомплетне садржине. XVIII век. Касновизантијска нотација.

(138) Cod. gr. 51. *Аншологион*, 187×131 mm; 495 пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са орнаментом на средини, лепо очуван. На f. 1v је запис на црквенословенском језику: Сїя̂ А̂нтологі́а Ї̂ѡакї́ма Мона́ха, родѡм, Ї̂ Хтв . . . ? 1821. Некомплетне садржине. На f. 492v читамо следећи текст: Ταῖς τῶν ἀποστόλων πρεσβείαις ἐλεήμων ἐξάλειψον τῶν ἐμῶν ἐγκλημάτων. Од f. 468r па до краја налазе се мелодије познате под именом *„нове Крашиме“* (тј. Νέα Κρατήματα). XIX век. Касновизантијска нотација.

(139) Cod. gr. 152. Део *Аншологиона*, 190×139 mm; 33 пагинирана фолија; хартија. Платнени повез. Почетак и крај рукописа недостају. Херувимске химне (ff. 2r—23r) су двојезичне. Поред грчких текстова придодати су одговарајући црквенословенски. XIX век. Касновизантијска нотација.

(140) Cod. gr. 46. *Аншологион*, 176×111 mm; 244 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим крстом на средини. Два записа на f. 1r: τοῦ Σωφρονίου ἱερομονάχου Χιλανδαρινοῦ; Серафимꙋ високопреподобиви проигꙋменъ. XIX век. Касновизантијска нотација.

(141) Cod. gr. 64. *Аншологион*, 167×121 mm; 107 (+1 недостаје) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, црвене боје, са стилизованим орнаментом. Некомплетан. Отпочиње са великим вечерњем, ff. 2r—15r: Μακάριος ἀνήρ . . . μελοποιηθὲν παρ' ἐμοῦ 'Ιωάννου κανονάρχου. Иста верзија, на црквенословенском језику: Тогожде Ї̂ѡа́нна канона́рха је на f. 15r—19v. Серија Доксологија је на крају. XIX век. Касновизантијска нотација.

(142) Cod. gr. 103. *Аншологион*, 178×122 mm; 65 (+1 недостаје) пагинираних фолија; хартија. Повез од пергамента. Јако оштећен црвоточином. Некомплетне садржине. На унутрашњој корици с предње стране налази се фрагмент једне словенске мелодије. Први део рукописа је словенски а остало грчко. У грчком делу сусрећемо једну Доксологију од Вартоломеја јеромонаха из манастира Кутлумуша (тј. κύρ Βαρθολομαίου ἱερομονάχου Κουτλουμουσιανοῦ). На ff. 7r—15r је део из велике вечерње (псалам 1) за који се каже да је „приведено̀ с҆ гре́чески. XVIII—XIX век. Касновизантијска нотација.

(143) Cod. slav. 767. *Аншологион*, 162×120 mm; 87 пагинираних фолија; хартија. Повез картонски. Запис о томе да је хаџи Стефан купио књигу од епитропа 1855. године. Наизменично словенски и грчки текстови. XIX век. Касновизантијска нотација.

IV. СЛОВЕНСКИ И ГРЧКИ РУКОПИСИ У ТУРСКОМ ПРЕПИСУ (ТЗВ. „*КАРАМАНЛИ*“)

(144) Cod. gr. 171. *Антологион*, 170×119mm; 73 пагинирана фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, делимично оштећен. На предњој корици, са унутрашње, стране стоји запис: **Маѯим монахъ** а на f. 59v: **Галактион монах Хиланд(арски) родом ?** . . . Печат манастира Хиландара на f. 1v и 2r. Некомплетне садржине. Почиње Херувикама. Следе Кинониконе, Трисагиони и др. У другом делу сусрећемо мелодије у словенском и грчком писму турског изговора. XIX век. Касновизантијска нотација.

(145) 52. *Антологион*, 170×119 mm; 221 (+1) пагиниран фолиј; хартија. Повез кожни, црвене боје, добро очуван. На f. 21r стоји: **Азъ дáскалъ Димитріе Кочáнски.** Отпочиње са делом црквенословенског „*Псалтике техне*“. Доносимо део тога:

I	сабахы́	
II	нисахїе	
III	нá втóр	
IV	нїшабу́ръ	
Пл. I	мустаáръ	
Пл. II	їфишїма?	?
Пл. III	?	
Пл. IV	?	

Следе Кекрагарија, Херувике, Полијелеји, „Калофонски ирмоси“ и др. XIX век. Касновизантијска нотација.

(146) 165. (?) , 125×181 mm; 89 (+4) пагинираних фолија; хартија. Повез кожни, тамне боје, са стилизованим крстом на средини. У целини рукопис садржи музику са грчким текстовима за које аутор овога инвентара не поседује стручно знање да би их могао објаснити. На неколико места запажа се име Јована канонарха, тј. μελουργηθέν παρ' ἐμοῦ 'Ιωάννου κανονάρχου (28r, 31v, 34v, 59v, 61r, 61v, 71r). На f. 53v—54v читамо следеће: 'Ωδή πρός τόν παναγιώτατον Πατριάρχην κύρ Ἄνθιμον ἐμελοποιήθη παρά 'Αθανασίου ἀρχιμανδρίτου Κυπρίου. Једна друга ода отпочиње на f. 54v: 'Ωδή πρός τόν παναγιώτατον Πατριάρχην Κύρ . . ? ἐμελοποιήθη παρά Θεοδώρου τοῦ δομεστίκου.

На почетку рукописа забележене су четири грчке песме без неума. Три преписивача или аутора? Судећи по језичким особинама сигурно је да су их написали или испевали словенски аутори. Прва је посвећена грчком устанку (1821), јер се спомињу Каподистрија, „*Греки*“, „*Отомани*“ и Турци. Интересантни су негрчки изрази као „*секрет*“ (σεκρέτ), „*флота*“ (φλότα), „*карта бианка*“ (χάρτα πιάγγκα) и др. Незавршена је. Дајемо цео текст са свим грешкама код писања, тј. онакав какав је у оригиналу:

Τώρα πλέον ἡ Ἑλλάδα ἐδοξάσθη περισός
βλέπει τέτοιον φοστῆρα ποῦ τῆς ἦλθεν βοηθός.
Καποδίστριας ὁ μέγας (ἐξ ?) ὁ πρότος τῶν γρεκῶν,
Ποῦ λθε νά κατατροπαῦση (ἐξ ?) τό γένος τῶν Τουρκόν.
ὡς γενέος ὅπου εἶναι πνεύμα φιλοσοφικῶν
ἐκατήντησε νά γένη (ἐξ ?) κ(?)ρ(?)να τῶν γρεκῶν.
ὡς ἀντίμαχος πού εἶναι εἰς τούς ὠθομανικούς
παρακαινά τούς .?παίους νά βοηθίσουν τούς γρεκούς
τούς ἔβαζα νά ὑπεγράφουν τά σεκρέτα τῶν γρεκῶν
νά ἀπολαύσουν τήν πατρίδα ἀπ'τά χέρια τῶν Τουρκῶν.
? ὁ σουλτάνος ἄν δέν στέρξη ἡ Ἑλλάδα νά δοθῆ,
? βοήθηαν τῶν ἑλλήνων θέλουν ἔλθουν (ἐξ?) αὐτοί
δίδουν ὀρδινίαν στήν φλόταν ὅλοι νά ἑτιμασθούν
ὅταν τούς πρόσταξε ὁ κόντης τῆς τουρκίας νά ἀντισταθούν
τούς ἔδωσαν κάρτα πιάγγκα, τῆς Τουρκίας ἀντισταθούν
μά νά κάμη στό λεβάντι κλέπτης νά μήν β(?)ρεθῆ.
? εἰς (?)φουρμίζα τούς αὐτούς
γιά νά μήν ἐν τροπιάσουν τούς ἐπίλοιπους γρεκούς
καί νά βάλη εἰς τήν τάξιν ὅλον τών Ἑλληνισμόν.

Друга незавршена песма је на f. 2r:

ἄν ὁ κόσμος ὅλος εἶναι σκοτινός
ὅταν εἰς τό μέσον κόσμου ἦνε χορισμός
ὅλα τά καλά τοῦ ἦναι ἀηδή.
τήν λαμπράν μορφήν σου ὅταν μαφερή
μήτε κάν τά θέλω, μήτε τά ποθό
τά λαμπρά σου κάλη ὅταν στερηθό
στέρησες ἐξ ἔρρως ἐξ? δηνόν πληθής
πόνον ἐξ βασάνον ἦλθον παρεφθής
τό ἄθληον μου στήθος κατατηρανόν
ρήπ(?)τον β(?)έλη πλήθως ἄχ δέν μέ κτηπούν.

Следи трећа песма:

δέν εἶναι τρόπος νά γύνη ἄλη,
τόσον ὀραίαν μέ τόσα κάλη.
καί ὅσι θαρέσουν, πός εἶναι ἄλη,
καί ἀνεσθησίαν, ἔλου μεγάλη.
'Αρχή καί τέλος, καί εἶσε φός μου,
τῆς (?) ὀρ(?)ίστης, ὅλο τοῦ κόσμου.
νά ἠστορίσω, καί νά σέ στολήσω.
τέτια γάτα νά ζογραφίσω.
μαύρο τό ἀρχήδι τά(?) ἄσπρω τό στήθη,
ζαχαρομένο κόκηνο τά χίλη.
μηκρόν τό στόμα, γλικόν τό νεύμα
μέτρια ὅλα κατά τό σώμα.
τῆ μεγάλη διστηχία δέν εἶναι ἐλπίς καμία
ἦλθε πλέον τόρα ἡ φρηκτή ἡ ὅρα
νά τό χορηστούμεν καί νά μακρινθούμεν

ξέ ψηχῶ θεά μου ξέ ψηχῶ
ἦλθε ὁ ὅρα γιά νά φήγω, δέν μπορῶ νά ἀποφήγω.
μακριά ἀπό σένα, τή κακό σεμένα
ἦνε τηρανία βάσανα πεδία. ξέ ψηχῶ.
τό καράβη ἀραγμένω ἐμπροστάν μου φορτομένω
ἄλο δέν προζμένη ἀφτό νά πηγένη
φέβγη ἀπό τον λημιόνα παραπονημένα ξέ ψηχῶ
παληκάρια μή γκονήτε, τά κοπιά σας μή τραβήτε
νά γιρίσω πίσω, νά τήν χερετήσω
γιά τήν ποῦ φονάζη καί μέ βίαν κράζη
ξέ ψηχῶ ζμηρνιά μου ξέ ψηχῶ
τή ἔχης φός μου καί στηνάζης καί μέ βία μέ φονάζης
ἄφης νά μηστέπσω, καί νά ταξηδέβσω
μή πός θά νάργίσω πάλην τά γιρίσω
τόρα πλέων θά μησέπσις, καί θά πᾶς νά ταξηδέβσις
γιατῆ θά σί χάσω καί θάναχθή (?) πιάσω
ἄλη μυιά θά σού μηλήσω πρήν στή βάρκα νά πατήσω.

Четврта песма је незавршена. Дајемо incipit:

τρία πουλάκια κάθουνταν σένα ψηλό

Честе су ознаке у грчком писму турског изговора и значења. Драгоцен и редак рукопис. XIX век. Касновизантијска нотација.

Ohio State University
Columbus, O h i o, U.S.A.

РЕГИСТАР ИМЕНА И РАЗНИХ ОЗНАКА:

INVENTORY OF MUSIC MANUSCRIPTS IN THE LIBRARY OF THE MONASTERY OF CHILANDAR

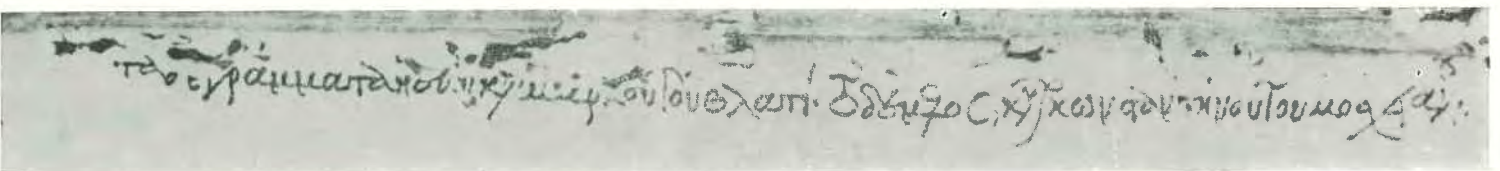
A. JAKOVLJEVIĆ

Among the documents in the library of the Serbian monastery of Chilandar on Mount Athos, there is a very significant collection of music manuscripts dating from the 12th to the 19th centuries. The total number in this group amounts to 147 manuscripts. According to their contents they are divided into four groups: Slavic, Greek, Greek-Slavic and manuscripts with Turkish words written in the Slavic or Greek alphabets (so called "Karamanlẽ"). Each manuscript is described following the rules accepted at the International Congress of Slavic Music in Czechoslovakia (Bratislava 1964). The Inventory represents the first step toward a complete and detailed catalogue of the manuscripts in this monastery.

СЛ. 1. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 2 (307), fol. 3 r., XII В.

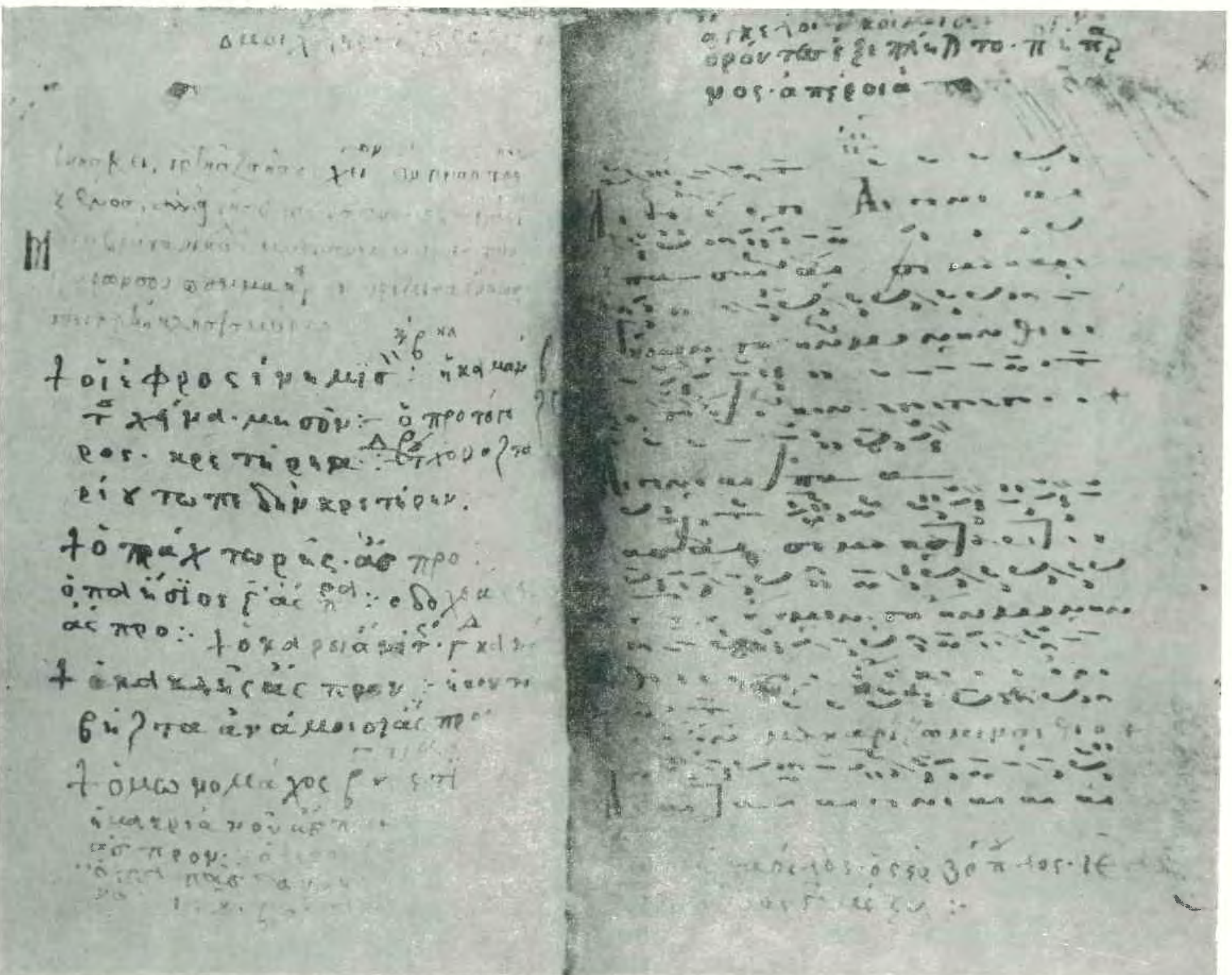
СЛ. 2. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 308 (1), fol. 30 r., XIII В.

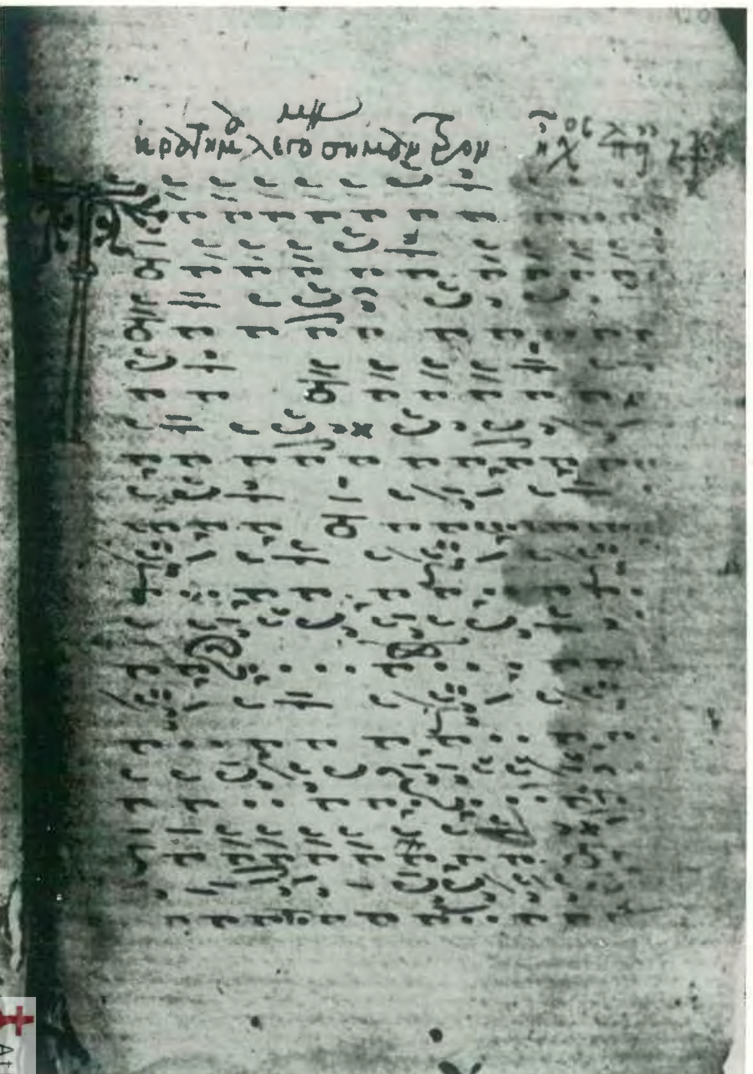
СЛ. 3. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 26 (46), fol. 325 v. — 326 r., XIV B.



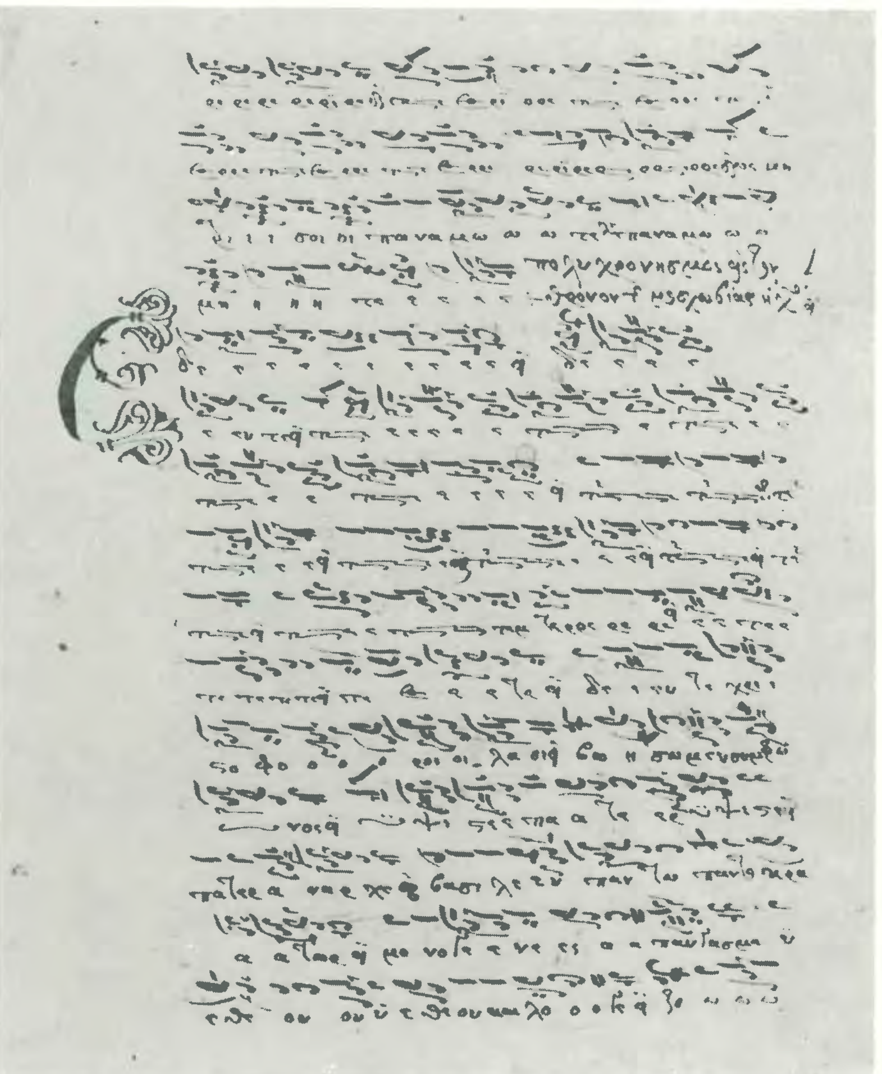
СЛ. 4. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 97 (47), fol. 360 r., 1391—1425.

СЛ. 5. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 26 (46), fol. 361 v. — 362 r., XIV В. ПОРЕД МЕЛОДИЈА ИЗ СЕРА ЗАПИС О МИХАИЛУ СЕРВОПУЛОСУ.





СЛ. 6. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 26 (46), fol. 420 r., XIV В.



СЛ. 7. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 86 (106), fol. 189 v., 1771.

СЛ. 8. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 97 (47), fol. 4 r., 1391—1425.



СЛ. 9. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 102 (126), fol. 1 r., XVIII В.

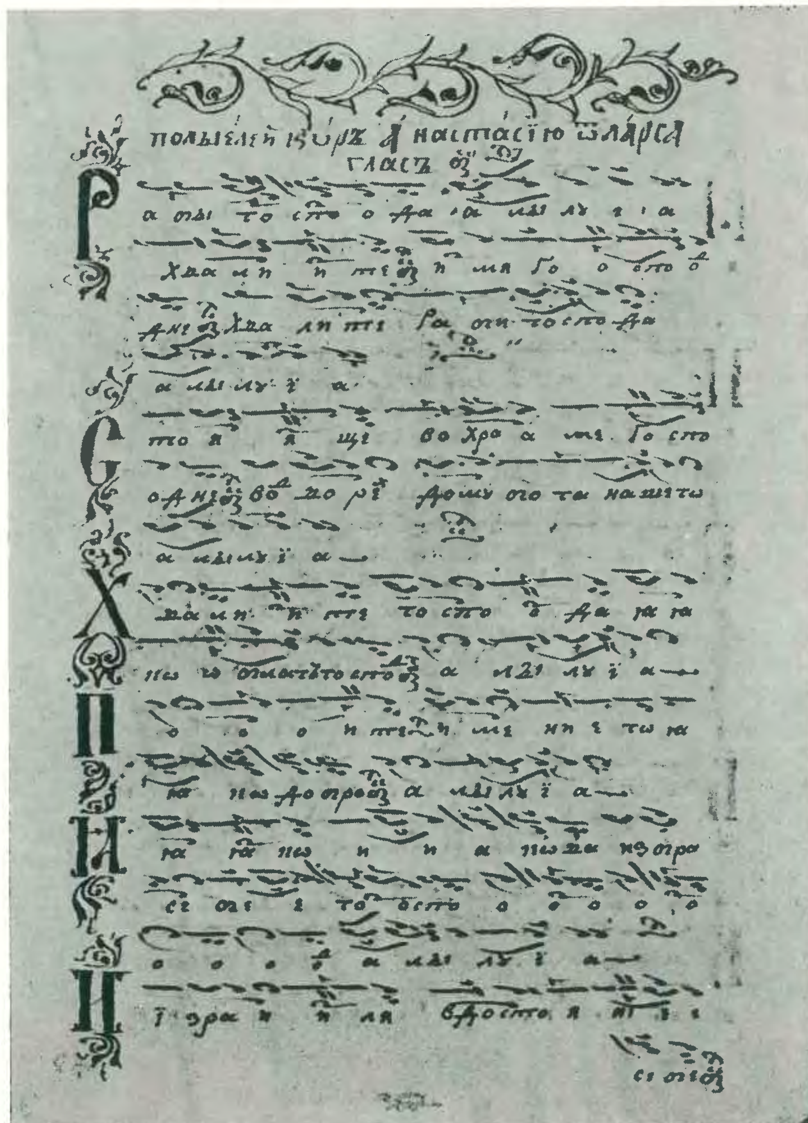


СЛ. 10. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 145 (53), fol. 11 r., XVIII В.

СЛ. 11. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS. 145 (53), fol. 10 v., XVIII В.

СЛ. 12. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 581/14 (4), fol. 302 v., 1774.





СЛ. 13. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА MS 565 (136), fol. 117 r., XVIII—XIX B.

СЛ. 14. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 668, fol. 84 v.— 85 v., XVIII В.

СЛ. 15. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 560 (8), fol. 119 v.— 120 r., 1854.

ноемврiа

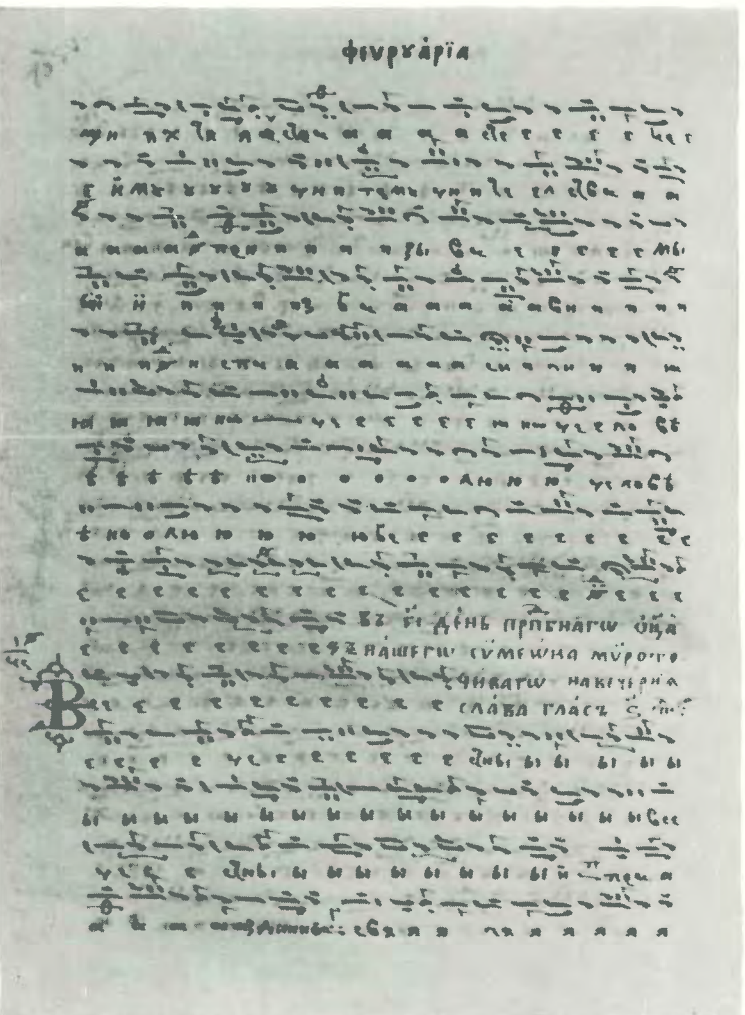
во аі день

Мца тогоже памать стаго мученика вo црѣхъ стефана иже въ дечанѣхъ. на вечерни слава: гласъ и.

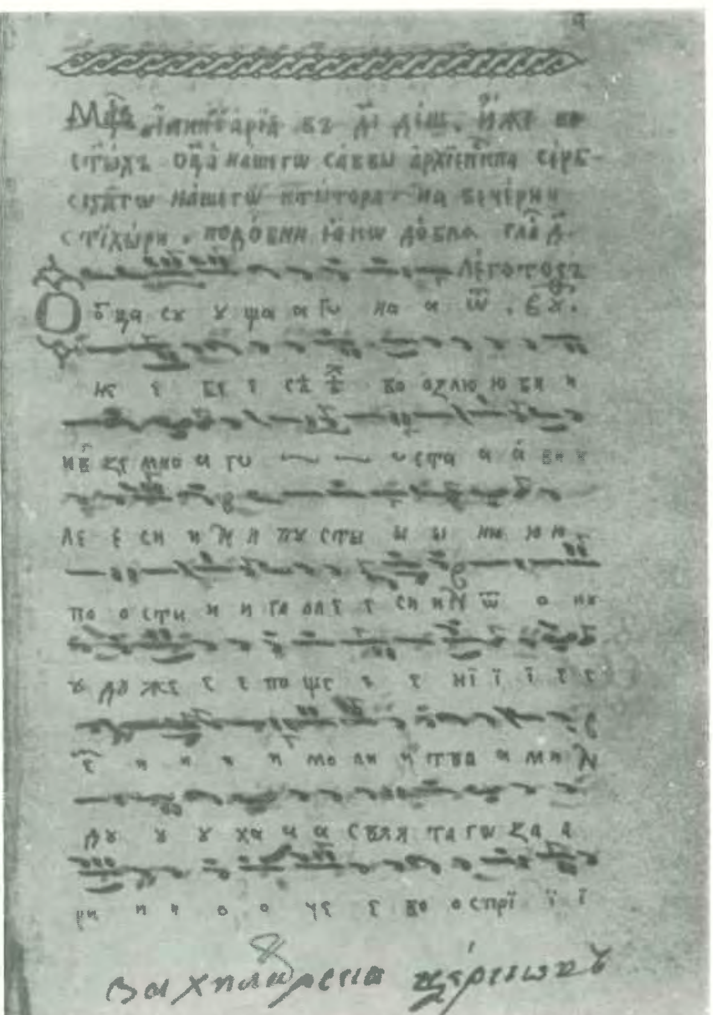
СЛ. 16. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 580 (5), fol. 264 v. — 265 r., 1834.

СЛ. 17. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 560 (8), fol. 83 v., 1854.

СЛ. 18. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 560 (8), fol. 1 r., 1854.

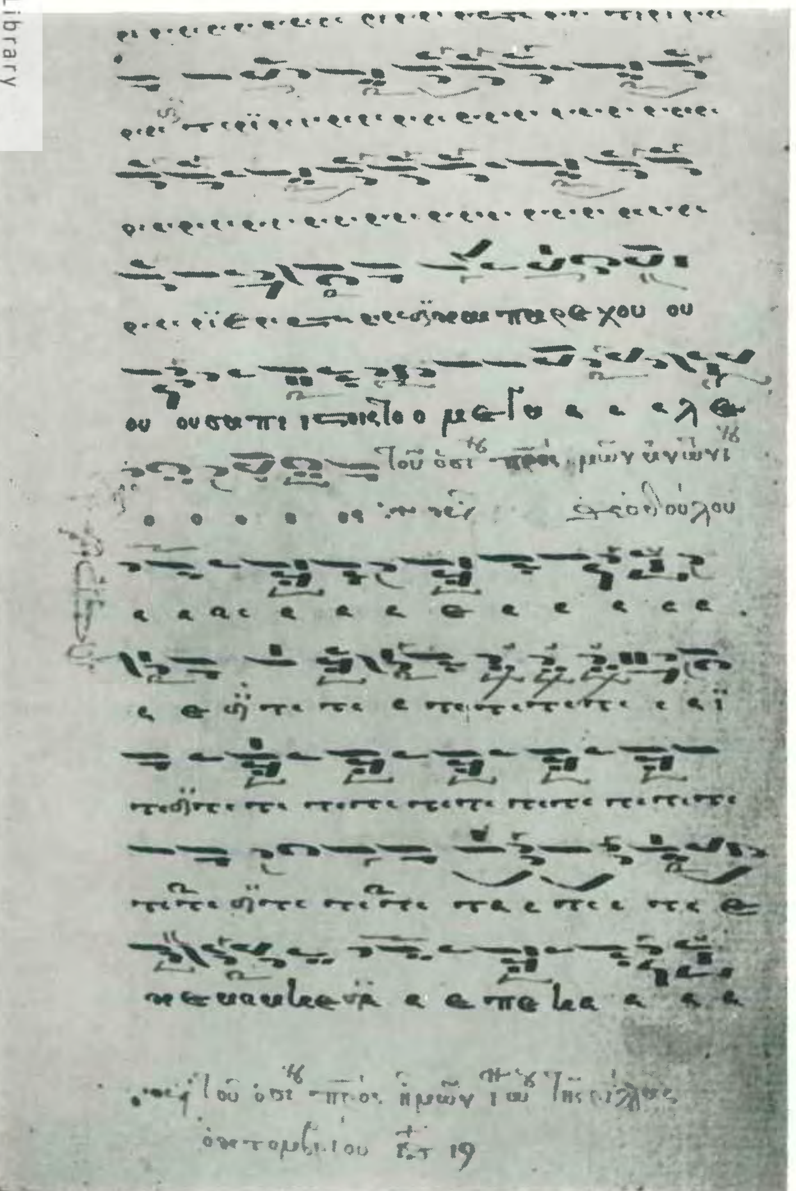


СЛ. 19. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 580 (5), fol. 210 v., 1834.



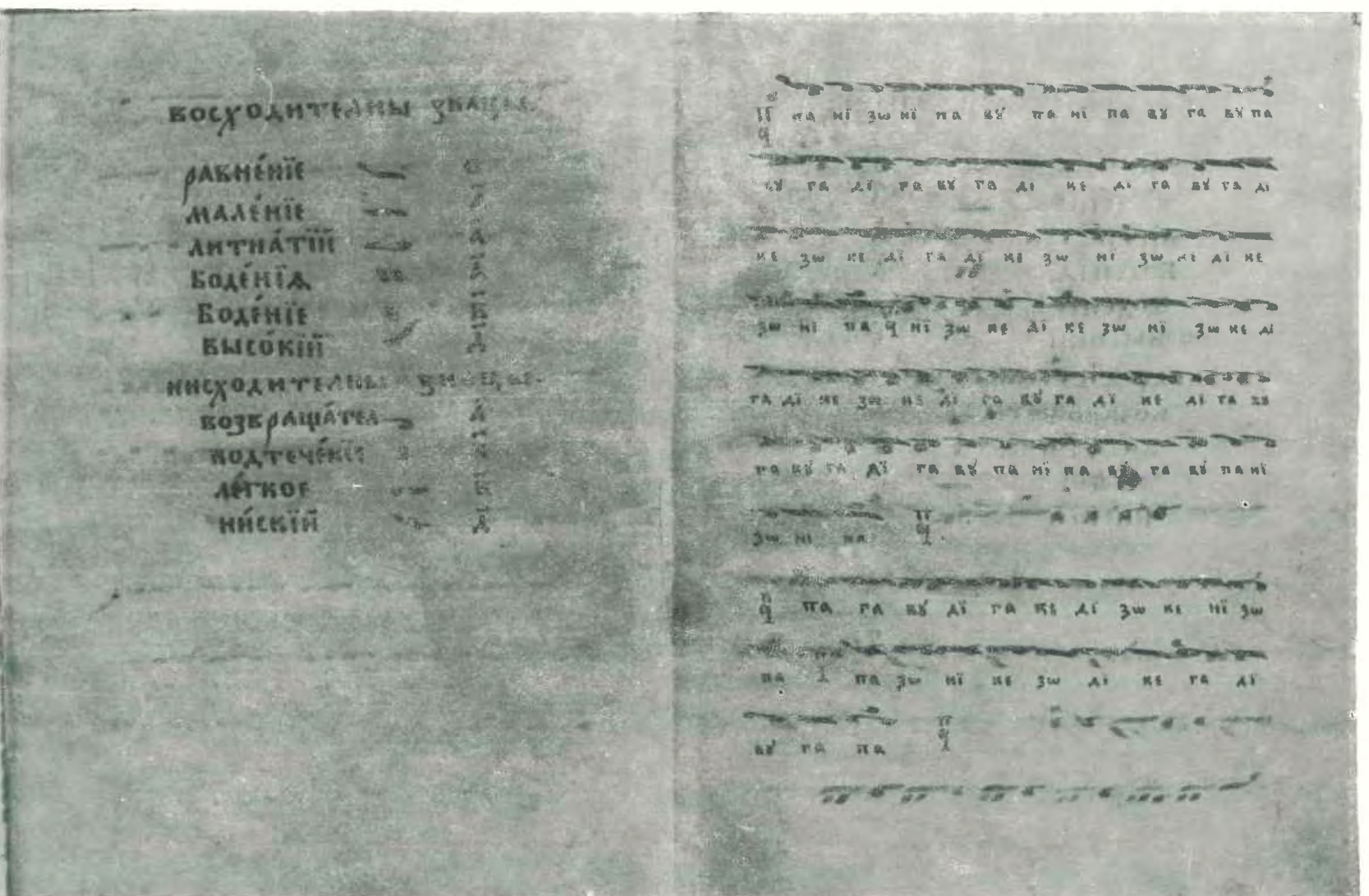
СЛ. 20. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 558 (7), fol. 1 r., 1837.

СЛ. 21. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 59 (63), fol. 11 r., XIX В.



СЛ. 22. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 165 (146), fol. 16 v., XIX В.

СЛ. 23. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 559 (11), fol. 31 v. — 32 r., XIX В.



СЛ. 24. АРХИВ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА, MS 579 (34), fol. 1 v. — 2 r., 1900.

САДРЖАЈ — TABLE DES MATIÈRES

ИЗДАЈЕ:
СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАСЛОВНА СТРАНА: Арх. НИКОЛА ДУДИЋ
ЛЕКТОР: МИЛИЈА СТАНИЋ
КОРЕКТОР: ГОРДАНА БАБИЋ
ШТАМПА: ШИРО „СРБИЈА" — БЕОГРАД
ТЕХНИЧКИ УРЕДНИК: ЈЕЛКА ПОМОРИШАЦ

